œuvres et auteurs

André Brochu

Anne Hébert

Le secret de vie et de mort



LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
D'OTTAWA

ANNE HÉBERT

Le secret de vie et de mort



Collection *Œuvres et auteurs*

Livres-synthèses, les monographies de la collection *Œuvres et auteurs* se démarquent par leur qualité d'écriture et leur érudition sans prétention. Chaque livre présente un écrivain (ou un mouvement littéraire), analyse l'ensemble de son œuvre, la situant dans son époque en en dégageant les aspects essentiels. Une collection pour tous !

ANDRÉ BROCHU

ANNE HÉBERT

Le secret de vie et de mort



Les Presses de l'Université d'Ottawa

Données de catalogage avant publication (Canada)

Brochu, André, 1942-

Anne Hébert : le secret de vie et de mort

(Collection Œuvres et auteurs, ISSN 1480 297X)

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 2-7603-0512-0

1. Hébert, Anne, 1916-2000 — Critique et interprétation. 2. Vie spirituelle dans la littérature. 3. Réalité dans la littérature. I. Titre. II. Collection

PS8515.E16Z552 2000 C848'.5409 C00-900016-X
PQ3919.H42Z552 2000

Les Presses de l'Université d'Ottawa remercient le Conseil des Arts du Canada et l'Université d'Ottawa de l'aide qu'ils apportent à leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie et de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Maquette de la couverture : Robert Dolbec
Mise en pages : Colette Désilets
Photo de couverture : Adrien Thério, Montréal, [1979 ?]. Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Lettres québécoises (C97), Ph198-10/74.

ISBN 2-7603-0512-0 ISSN 1480-297X

542, King Edward, Ottawa (Ont.), Canada, K1N 6N5
press@uottawa.ca http://www.uopress.uottawa.ca

Imprimé et relié au Canada

2e impression, 2003

Mais comment la réveiller, cette petite morte, raidie sous la glace et le temps, la faire parler et marcher à nouveau, lui demander son secret de vie et de mort, lui dire qu'on l'aime farouchement comme un enfant qu'on doit ressusciter ? *(Le Premier Jardin.)*

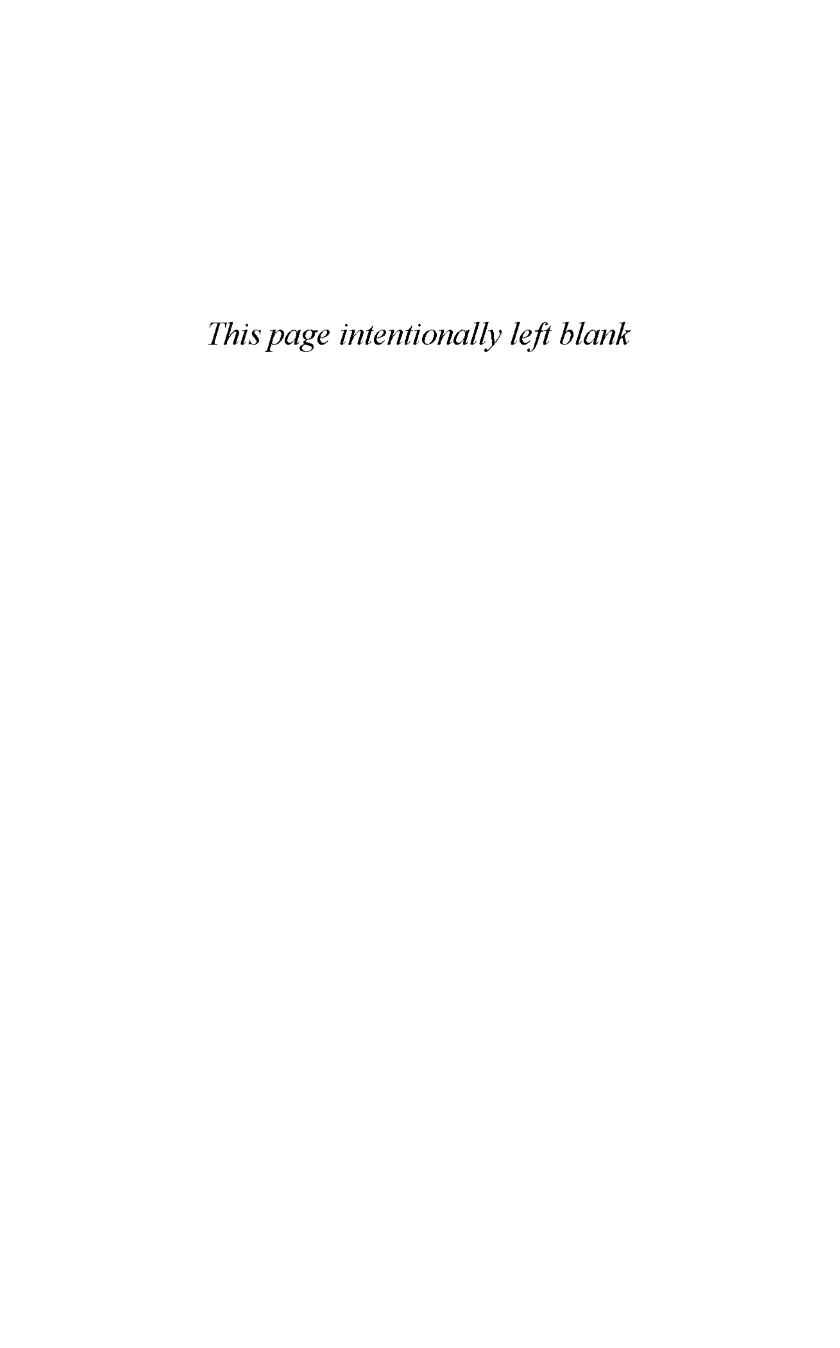

This page intentionally left blank

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Anne Hébert n'est plus, au moment d'aller sous presse, nous apprenons la triste nouvelle. Une des voix les plus singulières de notre jeune littérature s'est tue à jamais. Elle était certainement l'écrivain québécois le plus connu et le plus célébré, tant au Québec qu'à l'étranger, et notamment en France où elle a publié tous ses livres (ou presque) depuis quarante ans. S'il est un écrivain du Québec qui mérite le qualificatif d'universel, c'est bien elle. Même Réjean Ducharme ne jouit pas, dans la francophonie, d'une réputation aussi enviable que l'auteur de *Kamouraska* et des *Fous de Bassan.*

Par ailleurs, dans le cadre de notre littérature, le nom d'Anne Hébert brille constamment à chacune des décennies, depuis que, dans les années quarante, elle a fait paraître *les Songes en équilibre.* On peut saluer en elle l'un des principaux écrivains des années cinquante à cause de trois grands livres, *le Torrent, le Tombeau des rois* et *les Chambres de bois.* Mais elle tient un rang aussi élevé dans les décennies qui suivent, grâce à ses *Poèmes* qui paraissent au Seuil en 1960, grâce à *Kamouraska* en 1970, puis aux romans et, tout récemment, aux recueils de poèmes qui se sont succédé, sans parler de son théâtre qui figure en bonne place dans notre littérature dramatique. Anne Hébert est donc un écrivain des années cinquante, soixante, soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix, elle est de toutes les époques de notre modernité, à la fois bien inscrite en chacune et y occupant cependant une place à part.

Car, même si elle s'est imposée très tôt comme une figure maîtresse de notre littérature, elle n'a jamais joué le rôle (encombrant) de chef de file ; elle était au-dessus des modes, des capricieux engouements populaires et des révisions critiques.

Cette œuvre s'étend donc sur près de soixante ans. Elle est le fruit d'un travail acharné, sans répit, mais elle n'est pas pour autant d'une grande abondance. Tout se passe comme si Anne Hébert n'écrivait que l'essentiel ou, en tout cas, ne laissait paraître que le meilleur de sa production. En poésie par exemple, son *Œuvre poétique* de quarante ans (1950-1990) tient en 160 pages seulement. Les poèmes retenus pour composer la dernière section de ce livre, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, ont survécu, au témoignage d'un proche de l'auteur, à une sélection extrêmement sévère. On peut supposer que la part des inédits, comme ce fut le cas pour Alain Grandbois et, à plus forte raison, Saint-Denys Garneau, est considérable et qu'elle permettra, si jamais nous y avons accès un jour, la redécouverte ou, en tout cas, la relecture de l'œuvre dans son ensemble.

Telle qu'on la trouve actuellement sur les rayons, l'œuvre d'Anne Hébert est pour ainsi dire sans déchet. Elle se compose presque uniquement de temps forts, et le caractère de *nécessité* de chacune de ses pages a pour conséquence qu'elle ne vieillit pas. C'est, sans doute, comme l'ont souligné Robert Harvey et d'autres critiques, la hauteur de son inspiration qui lui confère son caractère essentiel. En effet, tout en exprimant une vérité fortement individuelle, Anne Hébert — qui a subi sur ce point l'influence d'un Claudel, comme ses premiers écrits en témoignent — prend appui sur les grands textes sacrés, notamment la Bible et les autres expressions des mythes fondateurs de l'humanité. À travers des situations particulières, les figures de l'humain que nous présente la romancière sous forme de personnages sont appelées à résoudre les plus denses énigmes de l'existence. Il ne faut pas faire pour autant d'Anne Hébert un écrivain religieux ou mystique, car l'essentiel, pour elle, est

situé au cœur même de la réalité humaine. Mais elle est quelqu'un pour qui l'écriture fonde un rapport au monde total, qui englobe la question de l'existence dans toutes ses dimensions, y compris celle de la relation à Dieu, qu'elle soit positive ou négative.

Le caractère nécessaire et essentiel de l'œuvre d'Anne Hébert va de pair avec la densité extrême de son langage. Densité du discours poétique, cela va de soi, puisque la poésie a moins pour tâche de dire les choses explicitement que de les suggérer. En poésie, la dénotation, qui correspond au sens immédiat du texte, tend à s'effacer au profit de la connotation, c'est-à-dire des sens médiats, qui font du poème le révélateur de la relation intégrale de l'homme au monde. Un poème est toujours un univers complet, entrevu à travers une poignée de significations, grâce aux sens seconds et à l'*inépuisable* du sens qu'ils constituent.

Le discours romanesque, dans le contexte de la « grande » littérature, peut être décrit de la même façon. Il est composé lui aussi d'un sens immédiat et de sens médiats, mais le sens immédiat fait généralement une part moins grande à la suggestion. La suggestion romanesque ne prend son élan que sur la base d'une représentation élaborée du réel ; aussi faut-il un volume de discours beaucoup plus grand au roman pour en arriver à suggérer tous les aspects d'une relation au monde. L'appareil de l'intrigue, de la diégèse, comporte une dimension de rationalité très poussée, c'est-à-dire de logique réaliste, quotidienne, qui relève du dénoté, et ne sert pas immédiatement les fins proprement littéraires. Je rappelle les termes par lesquels André Breton, qui n'aimait pas le roman, condamne l'attitude réaliste en littérature : « [Elle] m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. [...] Si le style d'information pure et simple[1] [...] a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va

pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amusent à mes dépens[2]. » La représentation du réel qui occupe de façon plus ou moins poussée, plus ou moins anecdotique, l'espace romanesque, représente pour Breton le contraire de l'enchantement poétique.

Tout en comportant une part substantielle de cette représentation du réel, le langage romanesque d'Anne Hébert tend à rejoindre la densité du discours poétique grâce au traitement auquel sont soumis les éléments de la représentation, lesquels ne sont pas seulement posés pour eux-mêmes, mais conduisent vers d'autres espaces de signification. En ce sens, le romanesque chez Anne Hébert n'est nullement disjoint du poétique, bien au contraire : il y renvoie directement, contribue à sa constitution, et le roman sert donc les mêmes fins que le poème.

Une façon un peu plus théorique — ou théoricienne — de poser la question des rapports entre prose et poésie consisterait à faire appel, en les détournant un peu de leur sens premier, aux concepts de Julia Kristeva dans son chapitre de *Sémiotikè* (Seuil, 1968) intitulé « L'engendrement de la formule ». Cette étude est consacrée à des textes de Philippe Sollers. L'auteure y oppose le phéno-texte et le géno-texte, le premier étant le texte tel qu'il se donne à la lecture (on pourrait parler du sens immédiat), et le second l'infini des textes à partir duquel (et par le refoulement duquel) se constitue le phéno-texte, et avec lequel ce dernier communique grâce à des *points infinis* qui, à l'intérieur du tissu textuel immédiat, ouvrent les perspectives de la densité signifiante... Mais seul le travail sur les textes nous permettra de mettre un peu de chair sur ces abstractions.

On peut penser, en somme, que la littérature, dans ce qu'elle a d'essentiel, est *poésie ;* que le poème est la manifestation la plus directe (mais certainement pas la seule valable ; il est vain de supposer une hiérarchie entre les genres) de cet essen-

tiel ; et que le roman, dans la mesure où il prend ses distances à l'égard de sa finalité immédiate qui est la représentation du réel, peut intégrer des éléments, des ressources propres à la poésie, notamment celles de l'image[3].

Par ailleurs, le récit, au moins à l'état schématique, embryonnaire, est partout présent, et l'on peut penser que la poésie même d'Anne Hébert, qui est très peu une poésie *lyrique*, mais qui est empreinte d'un grand dynamisme narratif, en fait un usage considérable. Le récit, dans son œuvre poétique, est cependant toujours subordonné à des fins non narratives et, surtout, il ne dilue jamais le discours poétique en y introduisant une surabondance de significations immédiates, ce qui est souvent le cas de certaines poésies faciles qui font appel à la dimension narrative.

~

Pour aborder globalement l'œuvre d'Anne Hébert, et notamment son œuvre romanesque, je crois utile de passer par un détour. Il s'agit d'un texte que je mets en épigraphe à toute mon analyse et qui me semble, à sa façon, porter sur ce dont il est question dans l'œuvre d'Anne Hébert, même si ce texte appartient à un univers littéraire à première vue tout différent.

Roger Martin du Gard, romancier français né en 1881 et mort en 1958, fut un grand ami d'André Gide et un contemporain de François Mauriac. Sa suite romanesque, *les Thibault*, peut être considérée comme le chef-d'œuvre de ces romans-fleuves qui ont eu une grande importance dans la première moitié du XXe siècle (citons *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, *les Hommes de bonne volonté*, de Jules Romains, *la Chronique des Pasquier* et *Vie et aventures de Salavin*, de Georges Duhamel).

Après sa suite des *Thibault*, Martin du Gard s'enferme dans la rédaction d'un autre vaste roman qui restera inachevé

et dont la publication, dès sa mise en chantier, devait être posthume : *le Lieutenant-colonel de Maumort.* Ce livre paraîtra dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1983, vingt-cinq ans après la mort de l'auteur.

Dans ce roman à la première personne, qu'on pourrait qualifier d'autobiographie fictive, Martin du Gard voulait arriver à dire *tout* d'une existence humaine et, notamment, tout de la vie intérieure telle qu'on la vit pour soi et que, très souvent, on la dissimule à autrui. Cette vie intérieure n'est pas celle que, au cours des siècles, les écrivains spiritualistes ont célébrée, c'est-à-dire une vie de la conscience axée avant tout sur l'expérience religieuse, mais la vie de la conscience obscure ou à demi obscure livrée au conflit des pulsions les plus élémentaires, celles même que Freud situe à la base de la personnalité et de son développement. L'opposition entre la personnalité pour autrui (ou l'être social) et la personnalité pour soi (ou l'être intérieur) est décrite avec une grande netteté dans un passage du *Lieutenant-colonel de Maumort,* où l'on trouve peut-être une version laïque, athée, de ce personnalisme qui a fortement marqué la génération des écrivains de *la Relève* (Saint-Denys Garneau, Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne), et des écrivains à peine plus jeunes, telle Anne Hébert.

> ~ Mon cher[4], tout homme a deux vies bien distinctes, et souvent contradictoires : sa vie sociale, c'est-à-dire sa vie devant les autres, en famille, dans le monde ; et puis sa vie secrète, disons tout net : sa vie sexuelle, dont presque personne autour de lui n'a, en général, la moindre notion ; une vie complètement cachée et camouflée, où chacun de nous vit son vrai personnage ; une vie totalement à part de la vie publique, et où chacun de nous a des goûts, des passions, des habitudes, des manies, un comportement, et même un visage, et même un vocabulaire, absolument différents des goûts et de l'allure qu'on

lui connaît. Eh bien, rappelez-vous ceci : on ne connaît quelqu'un que lorsqu'on a pu pénétrer dans ce labyrinthe secret. Et c'est fort rare. Aussi ne connaissons-nous vraiment aucun de ceux que nous fréquentons, même parmi nos intimes... » (*Le Lieutenant-colonel de Maumort*, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 402-403.)

L'être pour autrui, l'être de surface ou de façade, est mensonger : il n'y a de vrai que l'être des profondeurs. Sartre, plus tard, développera dans *la Nausée* une opposition analogue en faisant, du Salaud, l'homme avalé par sa fonction sociale et sa représentation alors que l'être authentique, qui vit seul, est sensible à la contingence, c'est-à-dire au caractère injustifiable et gratuit de toute chose, à commencer par lui-même. (Sartre cependant rejettera la notion de vie intérieure, qu'il juge contaminée par plusieurs siècles de psychologie spiritualiste.)

La vérité, pour Martin du Gard, est donc enfouie dans les profondeurs matérielles, charnelles de l'être, et il est difficile de la faire apparaître au grand jour, car sa révélation s'oppose à tout un code de bienséances destiné à refouler et réprimer cette vérité.

Chez Anne Hébert, on retrouvera, au centre même de son entreprise d'écriture, cette idée d'un secret des êtres qui est cela même que le récit doit dévoiler, et qui a affaire, globalement, avec la sexualité, celle-ci incluant, à titre d'excroissances nécessaires ou de sublimations partielles, la dimension affective (et donc l'amour) ainsi que tout ce qui compose l'essentiel de la vie d'un être humain. Mais rien, chez Anne Hébert, n'est vraiment révélé tant que l'origine pleinement sexuelle des comportements ou des attitudes n'est pas atteinte[5].

Or, ce qui apparaît très nettement chez Roger Martin du Gard, matérialiste avoué et lecteur fervent de Freud, se manifeste de façon moins éclatante chez Anne Hébert, dont les origines intellectuelles sont chrétiennes et idéalistes, proches des valeurs

qui avaient cours à *la Relève.* Quoi qu'il en soit, l'événement décisif de la carrière littéraire d'Anne Hébert — qui commence par *les Songes en équilibre,* où l'on trouve aisément de la mièvrerie religieuse et sentimentale —, c'est la dure conversion à l'intériorité profane, matérielle (libidinale), dont plusieurs nouvelles du *Torrent,* puis *le Tombeau des rois,* portent implicitement le témoignage ; mais les relents de l'éducation catholique vont continuer de colorer la représentation de l'expérience intérieure.

De là de fréquentes allusions à la Bible dont la référence — parfois déclarée, souvent implicite — est constante tout au long de l'œuvre d'Anne Hébert. Or les Écritures sont pour elle un tremplin vers la connaissance du mystère humain, et non religieux. La Bible d'Anne Hébert est un grand livre mythologique, où la vérité de l'homme est élevée à la dignité du sacré. De même que Camus rêvait d'une sainteté sans Dieu, Anne Hébert semble rêver, pour sa part, d'un sacré sans Dieu, d'une « transcendance de l'immanence », pour reprendre une formule du philosophe contemporain Alain Renaut[6]. C'est bien dans un sacré sans Dieu que Luc Ferry, l'auteur de *l'Homme-Dieu ou le Sens de la vie*[7], qui partage toutes les vues d'Alain Renaut sur l'humanisme non idéaliste, semble entrevoir le salut de l'humanité. Cette perspective peut nous aider à comprendre la problématique d'Anne Hébert.

Notes

1. Dont l'exemple typique selon Paul Valéry, cité par Breton, serait ce début de roman : « La marquise sortit à cinq heures ».

2. *Manifeste du surréalisme,* dans *Œuvres complètes,* I, Gallimard, « Pléiade », p. 314.

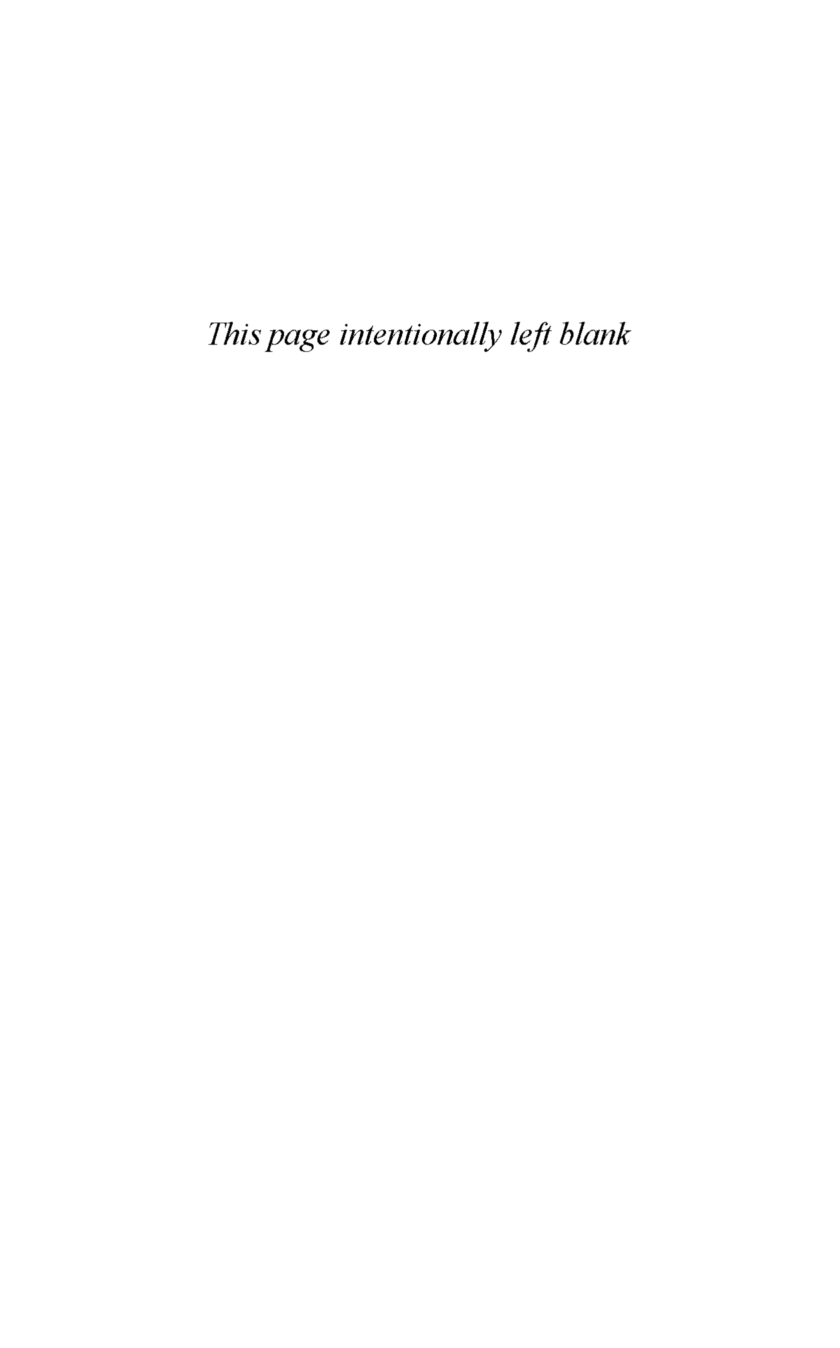
3. En particulier, de la métaphore. Des théoriciens comme Roland Barthes tendent, on le sait, à associer la poésie à la métaphore et le récit à la métonymie.

4. Xavier, le précepteur et ami, adresse ces paroles à Bertrand de Maumort, qui les transcrit dans ses mémoires après plusieurs années, car elles l'ont profondément marqué.

5. Ce qui ne diminue en rien cette hauteur d'inspiration dont je parlais plus haut, bien au contraire. L'inspiration matérialiste peut être aussi élevée, et même bien davantage, que l'idéalisme négateur des réalités humaines.

6. Formule qu'il applique toutefois à d'autres réalités. Voir *l'Ère de l'individu,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989, 304 p.

7. Paris, Grasset, 1996, 250 p.


This page intentionally left blank

CHAPITRE 1

LES DÉBUTS

Qu'on me pardonne cette évidence : la grande majorité des écrivains sont, de façon tout essentielle, des gens qui *écrivent* — qui vivent pour écrire et qui, en dehors de leur travail de poète ou de romancier, s'adonnent à des activités parfaitement normales, courantes, banales, voire insignifiantes. De ce point de vue, l'écrivain ne diffère pas de n'importe quel autre être humain. Son énergie est polarisée par quelque chose qui se situe en dehors du quotidien, dans le pays fabuleux, parfois inquiétant, des mots et des images. Là, il invente des lieux, des situations, des personnages qui ont pour lui beaucoup plus de densité, de réalité même, que ceux de la vie courante. Ils sont en rapport avec sa vie intérieure, animée par les rêves et les rêveries issus de l'inconscient. Tout le domaine des pulsions, traversé par une poussée sublimatrice, donne ses assises à la vraie vie de l'écrivain.

C'est évident en particulier pour une auteure comme Anne Hébert, qui n'a rien de la diva portée par la haute vague médiatique. Élevée aux plus grands honneurs, admirée et chérie de ses très nombreux lecteurs, elle a toujours conservé la modestie et la réserve de celle qui n'ambitionne d'autre réussite que l'apprivoisement du mystère intérieur. Une vie publique limitée aux concessions obligées, une vie privée soigneusement

protégée des indiscrétions. Voilà qui décourage — heureusement — la curiosité des biographes et attire toute l'attention sur la seule chose qui importe : l'œuvre.

La critique ne saurait cependant se passer tout à fait de la biographie, utile pour donner à la fiction un ancrage dans la (prétendue) réalité. Le roman ou le poème, en effet, brassent une profusion de significations humaines, et celles-ci s'humanisent encore dans la lumière de la convention biographique. Quand on lit telle page du *Torrent*, de *Kamouraska* ou de *l'Enfant chargé de songes*, on peut imaginer que l'une ou l'autre notation a son origine dans l'enfance ou dans un épisode de la maturité de l'auteure — alors que la vie de cette dernière, tout aussi bien, s'est écrite à la façon d'un poème, se pliant à d'impérieuses exigences qui échappent à la logique quotidienne. Mais rien n'empêche le lecteur de fantasmer sur l'écrivain, et il convient dès lors de disposer quelques points de repère.

L'auteure, d'ailleurs, a fait elle-même quelques confidences à des journalistes ou à des chercheurs[1]. Je me contenterai de rappeler les plus importantes concernant l'enfance et de les situer dans une réflexion plus vaste, qui débouche sur les textes.

Aspects d'une enfance

D'abord la naissance, le 1er août 1916, à Sainte-Catherine-de-Fossambault (maintenant Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier), dans une villa louée pour l'été. Sainte-Catherine est un modeste village situé au nord-ouest de Québec, à environ quarante kilomètres de la capitale. Baptisée le 3 août, l'enfant reçoit les prénoms de Marie, Marguerite, Claire, Louise et Anne. Sa mère, Marguerite Marie Taché, et son père, Maurice-Lang Hébert, sont de Québec.

Ses études terminées, Maurice Hébert exerce, pendant quelques années seulement, la profession d'avocat, puis il

devient fonctionnaire au service du gouvernement provincial. À cette carrière, il greffera les occupations de professeur à temps partiel au Collège de Sillery puis à l'Université Laval, ainsi que de chroniqueur littéraire au *Canada français* (1925-1939)[2]. Il consacre ses loisirs à la poésie. Homme de goût et de tradition, il inculquera à ses quatre enfants, et notamment à son aînée, Anne, l'amour des livres et le souci d'une langue soignée. Marie, la mère, passionnée de théâtre, communiquera aussi sa ferveur à sa fille. Ce n'est donc pas un hasard si, parmi les premiers essais littéraires de la future auteure du *Temps sauvage*, on compte des pièces de théâtre.

Le milieu familial de la jeune Anne alimente non seulement son amour de la lecture et, ultérieurement, de l'écriture, mais aussi sa piété. En ce temps-là, la religion est omniprésente et les intellectuels canadiens-français sont, généralement, de fervents catholiques. C'est le cas de Maurice Hébert. Il a subi l'influence de Camille Roy, son maître, et ses conceptions littéraires se teintent à la fois de moralisme et de nationalisme. Au Québec comme dans la bourgeoisie en France, on est volontiers à droite, le conservatisme se porte bien, et Maurice Hébert endosse cette livrée tout naturellement, sans toutefois s'enfermer dans des positions rigides. Son attitude à l'égard des œuvres qu'il analyse est faite d'accueil et de souplesse, dans la mesure où les principes fondamentaux ne sont pas remis en question.

On peut imaginer, pour Anne Hébert, une enfance heureuse, partagée entre la lecture et d'autres occupations propices à la vie du rêve, comme l'exploration de la nature autour de la villa de Sainte-Catherine, car l'œuvre de la romancière et de la poète sera toute nourrie de sensations aiguës, qui témoignent d'une profonde disponibilité aux sollicitations de la matière. La religion souvent morose de l'époque ne semble pas avoir freiné l'exploration de l'univers sensoriel, qui représente en lui-même un refuge contre les dogmes du conformisme idéologique et une possibilité d'évasion, voire de révolte.

Cette enfance est toutefois solitaire, surtout dans cette ville de Québec où, jusqu'à onze ans, Anne Hébert fait ses études à la maison, avec une institutrice privée, comme cela se pratiquait dans certaines familles. La socialisation de l'enfant ne s'est donc pas faite en bas âge comme il est de mise, et les rapports de l'écrivaine avec ses semblables en ont été à jamais marqués. Quand on l'envoie terminer ses études primaires chez les sœurs du Bon-Pasteur, elle est d'une timidité extrême, laquelle persistera pendant ses études secondaires, aux collèges Notre-Dame-de-Bellevue et Mérici.

Anne Hébert commence tôt à écrire. Ce sont d'abord, je l'ai mentionné, des pièces de théâtre, puis des « notations d'impressions » qui suscitèrent l'intérêt et l'admiration de son père. Comme il s'agissait de morceaux non rimés, la jeune auteure ne les assimilait pas à de la poésie, mais telle était bien leur nature, à une époque où le vers libre ou le poème en prose n'avaient guère cours dans les milieux littéraires du Québec. On sait que Saint-Denys Garneau, en 1937, se verra reprocher essentiellement la forme de *Regards et jeux dans l'espace*, même par son cousin, Maurice Hébert, qui fera une appréciation de son recueil à la radio. Il est heureux que les préjugés classicistes du critique — préjugés tout à fait normaux et courants dans les années trente — ne l'aient pas empêché de voir l'originalité et la fraîcheur des textes de sa fille.

Dès 1932, Anne Hébert rencontre tous les étés, à Sainte-Catherine, « de Saint-Denys » (Garneau), et à l'occasion, ses amis montréalais : Jean Le Moyne, Robert Élie, Claude Hurtubise. Les deux cousins font ensemble du théâtre puisque, chaque année, sous la direction de Mme Garneau, on monte une pièce pour le bénéfice des œuvres paroissiales, parfois avec le concours des amis. C'est ainsi que, en 1936, *le Malade imaginaire* réunit, dans les rôles d'Argan, de Monsieur Purgon et d'Angélique, Saint-Denys Garneau, Jean Le Moyne et Anne Hébert. La fréquentation de ces jeunes intellectuels au seuil de la vingtaine,

qui fondent en 1934 la revue *la Relève*, est une stimulation pour l'écrivaine en herbe. L'exemple de son cousin qui publie en 1937 un recueil beau et novateur (qu'il retirera bientôt des librairies après une réception critique qui nourrit sa propre insatisfaction) aiguillonnera son travail créateur, d'où la publication en 1942 des *Songes en équilibre*, aux Éditions de l'Arbre dirigées par les amis de Saint-Denys Garneau. Elle a vingt-six ans. Son livre est une sorte de récapitulation de sa jeune vie, puisqu'on y trouve beaucoup d'accents qui prolongent les attitudes convenues de l'enfance. Mais s'y découvre aussi le creuset de l'œuvre à venir.

Les Songes en équilibre

Sans doute est-on d'abord frappé, à la lecture du recueil[3], par un certain côté abondant, un peu facile, presque bavard, qui disparaîtra complètement de la production subséquente. Les poèmes, nombreux, sont souvent longs, et les thèmes sont étalés de façon tout explicite, ne laissant guère de place à la suggestion. À cet égard, malgré la modernité de la forme pour l'époque (recours au vers libre), ils rappellent le discours expansif de la poésie traditionnelle, en particulier romantique. La modernité est du reste atténuée par le maintien de la ponctuation, dont les règles sont rigoureusement appliquées. (*Regards et jeux dans l'espace* en faisait un usage beaucoup plus novateur.) Le mètre est passablement régulier, sans beaucoup d'audace (peu de contrastes rythmiques), et il ne fait pas oublier le cadre de la phrase, laquelle est d'une syntaxe irréprochable.

Ce qui frappe aussi, c'est le ton : sentimental, enjoué et volontiers « petite fille ». Dans le Québec de l'époque, où les bons sentiments sont rois, même et peut-être surtout en littérature, il est normal qu'une femme de vingt-six ans publie un « Poème pour papa » (p. 101), suivi d'un poème intitulé « Maman » (p. 103) et d'une « Berceuse lente » pour la petite sœur Marie (« Dors, mon petit Pitou, / Mon beau trésor, /

Dors, dors ! », p. 105). Le lyrisme familial, après tout, est aussi légitime qu'un autre... à la condition d'être réinventé. Anne Hébert, dans ces textes de jeunesse, s'emploie à dire sa vie et celles de son entourage en fixant ses impressions premières sans les soumettre à un examen objectif. De là une ingénuité qui gêne, bien sûr, et qui amènera vite l'auteure à renier son livre ou, du moins, à le dépasser[4].

Le lecteur, s'il est un peu frotté de psychanalyse, lira avec intérêt un poème qui commence par cette triple apostrophe :

> Ô mon père,
> Ô mon ami,
> Ô mon petit enfant ! (p. 101)

On a moins l'impression d'une relation entre fille et père qui serait riche, complexe et allierait inventivement les contraires, que d'une négation radicale de la relation normale, d'une inversion des termes où l'enfant se trouve soudain dans la position de la toute-puissance : mère du père.

L'idée est explicitée dans la deuxième strophe. L'homme chéri est père parce que protecteur — grand et fort. Mais il sait aussi « comprendre mes jeux », comme un ami. Et enfin, il peut confier sa tête, « comme un présent du ciel », aux mains « déjà maternelles » de sa fille. Le père est alors réduit à sa tête, et celle-ci prend l'aspect d'un poupon céleste : serait-ce le couple de la Vierge et de l'Enfant ?

Vers la fin du poème, on lit ces vers dont le premier annonce étrangement « La fille maigre », avec le couple de la fille et de l'amant (« Tu marches / Tu remues ; / Chacun de tes gestes / Pare d'effroi la mort enclose ») :

> Tu vas, tu viens,
> Et moi je reste ;
> Pourtant je t'accompagne,
> Sans que tu le saches, parfois. (p. 102)

Le père est assimilé ici à un nomade, il possède la faculté d'aller et de venir dans le monde, contrairement à sa fille qui est là et qui l'attend. Pourtant, elle ne le quitte pas puisque, nous dit la dernière strophe, elle a gratifié son père d'un fétiche qu'il peut serrer dans ses doigts « Sans que personne ne le voie : / C'est ma tendresse / Qui ne te quitte pas » (*id.*). Il est tentant d'interpréter le fétiche, objet d'étreintes, en termes sexuels.

Dans l'œuvre à venir, tout sentimentalisme, toute ingénuité vont disparaître. Cela suppose une rupture radicale de la poète avec son milieu et son enfance ; rupture d'autant plus difficile sans doute qu'elle n'est la conclusion d'aucun conflit véritable. On ne se détache pas sans peine du bonheur. Or, le rôle du poète est de témoigner de la vérité humaine, et cette vérité est faite en grande partie de misère et de désespoir. La disparition pathétique du cher cousin l'aura peut-être enseigné à la jeune femme. Le premier grand texte de rupture est « Le torrent » (la nouvelle), et son héros, François, qui se noie volontairement, peut rappeler, par sa fin tragique comme par son caractère asocial, le poète retrouvé mort sur la rive de la Jacques-Cartier[5].

En même temps qu'elle dit adieu à l'enfance, Anne Hébert réinvestit sa vérité pulsionnelle — qui affleure naïvement dans le poème que je viens de commenter — dans une imagerie beaucoup plus complexe et dont la portée est universelle.

Cette imagerie ou, mieux, cet imaginaire personnel, on peut le découvrir déjà en filigrane et à l'état naissant dans *les Songes en équilibre*, mêlé au fatras des idées inauthentiques. Par exemple, à la fin d'un poème assez désolant qui invoque la « Sainte Vierge Marie » (p. 121-125), on lit :

> ~ Sainte Vierge Marie,
> S'il vous plaît,
> Enseignez-nous

Le coin secret
Où conserver
Ces choses dans notre cœur. (p. 125)

« Ces choses », ce sont « la paix / Et la simplicité » (*id.*), valeurs bien catholiques ; mais un lien est suggéré entre le cœur et la dimension du secret — c'est dans le cœur que se cache le secret de la vie —, et toute l'œuvre sera l'approfondissement de cette proposition.

Un autre poème religieux dont le thème est, cette fois, le Vendredi saint formule, sans d'ailleurs la discuter, une opinion apparemment répandue selon laquelle Jésus, même s'il a pris sur lui les péchés des hommes, n'a connu ni l'humiliation, ni les regrets, ni les remords du pécheur, n'ayant pas commis le mal. Aussi ses souffrances sont-elles moins grandes que celles des humains :

Et nous, qui souffrons si mal,
Avec un poids de fautes sur l'âme
Et ce désespoir qui bout
Comme une source secrète,
Au moindre sursaut...
Qu'endurons-nous donc ! (p. 141)

Le désespoir, source secrète, voilà une modulation déjà bien hébertienne du thème du secret. Ne lira-t-on pas, dans un texte récent aux allures d'art poétique : « Écrire un poème, c'est tenter de faire venir au grand jour quelque chose qui est caché. Un peu comme une source souterraine qu'il s'agirait d'appréhender dans le silence de la terre. [...] il faut la patience quotidienne de celui qui attend et qui cherche, et le silence et l'espoir, sans cesse ranimés, au bord du désespoir, afin que la parole surgisse [...][6]. » Il y a un jeu de l'espoir et du désespoir dans ce dernier texte qui concerne la parole du poète. On y observe plus de complexité, donc, que dans l'écrit de jeunesse qui, de toute

façon, décrit la condition de l'homme pécheur. Dans les deux cas, toutefois, le sentiment jaillit de l'être essentiel, des profondeurs du sol intérieur, et il retient quelque chose de cette chair noire qui se situe aux antipodes du divin.

Le poème sur le Vendredi saint fait partie d'une suite, « Six petits poèmes pour la Semaine Sainte », qui se termine naturellement par une évocation de Pâques. Le désespoir du pécheur fera place à la joie de la renaissance, symbolisée par une graine qui, mise en terre, va germer. (Cette graine figure aussi, dans le poème, le corps du Christ mis au tombeau et appelé à ressusciter.) La source qui prémédite longuement son jaillissement à la surface du sol et la plante qui émerge de la terre sont deux images convergentes, mais la première est plus apte à rappeler les sourdes affres du commencement.

La graine, donc, avant de produire la plante, se nourrit de la sombre condition du *secret* (étymologiquement : séparé, à part) :

> Et l'on croit la graine perdue,
> Moi, je sais bien qu'elle est au fond ;
> Qu'attend-elle donc
> Pour se manifester ?
> Cela dépasse l'Avent d'une femme.
> Quand pourrai-je contempler le visage
> De cette joie éclose en moi ? (p. 145)

Faut-il interpréter l'« Avent d'une femme » comme les neuf mois de la grossesse[7] ? Quoi qu'il en soit, on notera l'audace de la métaphore qui rapproche les situations de la femme et de Jésus. L'éclosion de la présence intérieure, « en moi », est assimilée à la fois à la Nativité et à la Résurrection. Certes, l'identification au Christ, médiateur entre l'homme et Dieu, est conforme à la pensée chrétienne : c'est en lui que tous les êtres vivent, souffrent et sont sauvés. Mais l'étonnant est que cette identification se

poursuivra tout au long de l'œuvre, bien après que la perspective religieuse aura été abandonnée.

Le sein secret de l'être est donc virtuellement le lieu où s'élabore le salut. Car la lumière ne peut naître que de l'ombre :

> Quel est ce fruit
> Dont Vous m'avez confié la semence ?
> Est-il donc si lent à mûrir
> Qu'il faille ces journées immobiles,
> Cette séparation d'avec l'air et les vivants
> Et cette consommation dans l'ombre ? (*Id.*)

La séparation est bien la condition d'existence de ce fruit identique à Jésus, qui est lui aussi passé par la mort, ce fruit que la poète porte en elle à la façon d'un enfant et qui peut être assimilé à l'œuvre littéraire, au poème. Le poème dit l'envers du monde, de « l'air et [d]es vivants », il ne porte la joie de l'être qu'à la condition d'avoir assumé la nuit pleine et entière. Et c'est vers cette face cachée, secrète des choses que, après *les Songes en équilibre*, délaissant justement l'équilibre pour mieux s'enfoncer au cœur des songes, Anne Hébert s'est tournée résolument.

Et désormais, finies les politesses, les concessions à l'« esprit du temps » qui, à cette époque au Québec, ne vole guère haut quand il vole et qui évoque davantage le gras soulèvement au vent d'une soutane que l'élan des hirondelles.

Notes

1. Parmi ces derniers, il faut mentionner Pierre Pagé, auteur de *Anne Hébert* dans la collection « Écrivains canadiens d'aujourd'hui » chez Fides, 1965 ; et Robert Harvey, auteur d'un site Anne Hébert sur Internet (http :/ /www.mlink.net/~ahebert/index.html) que j'ai consulté en janvier 1999.

2. Renseignements tirés du *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* par Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, Montréal, Fides, 1989, p. 683-684.

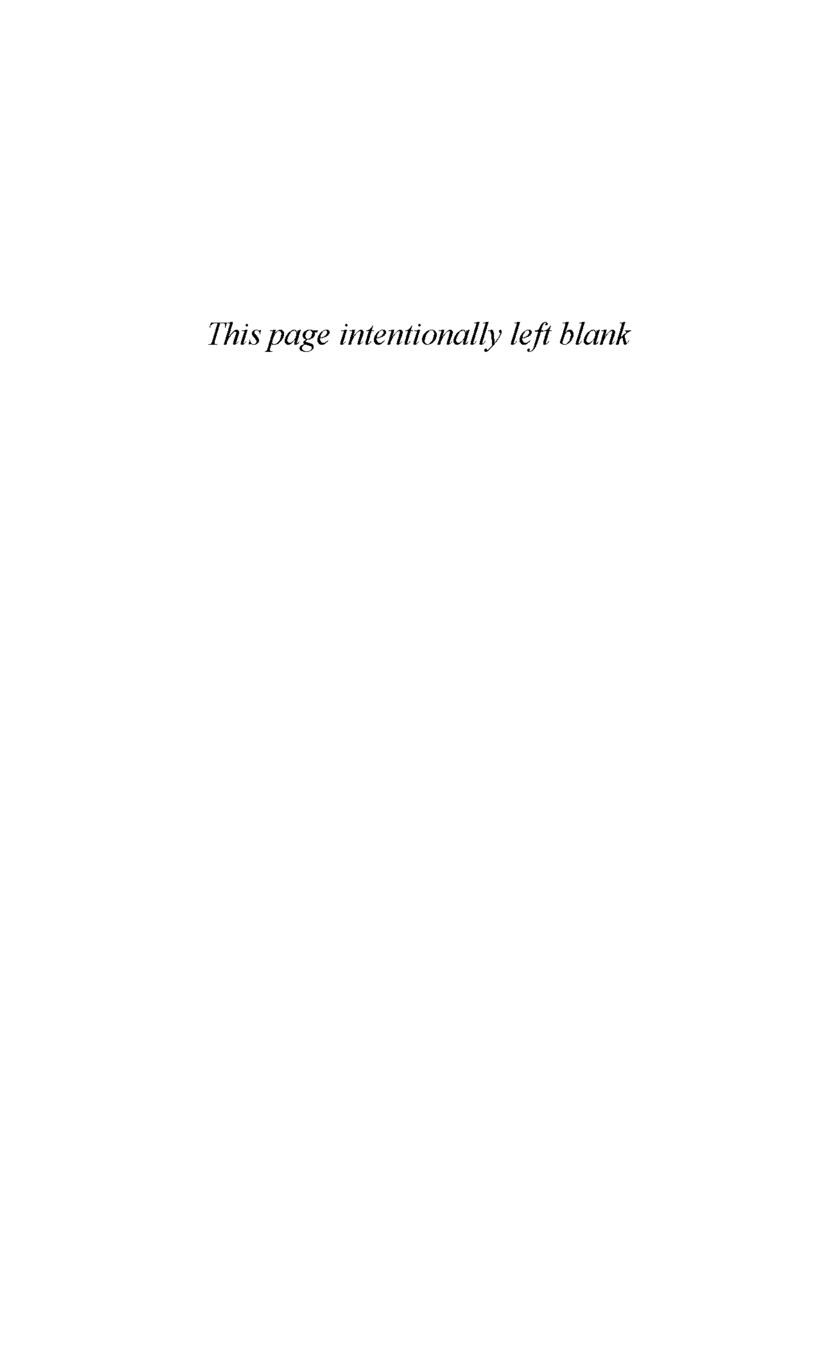
3. *Les Songes en équilibre*, Montréal, L'Arbre, 1942, 158 p.

4. Le titre, longtemps absent des listes des ouvrages de l'auteure, réapparaît dans les dernières publications.

5. On sait que, dans le cas de Saint-Denys Garneau, il ne s'agit pas d'un suicide mais d'une crise cardiaque survenue à la suite d'une épuisante randonnée solitaire en canot.

6. « Écrire un poème », dans *Œuvre poétique 1950-1990*, p. 97. Je reviendrai sur ce texte dans la conclusion de mon étude.

7. Dans *les Enfants du sabbat*, Julie dit au grand exorciste : « L'avent est déjà commencé pour moi, mon révérend. Je suis enceinte et ne sais au juste quand je devrai accoucher » (p. 171).


This page intentionally left blank

CHAPITRE 2

LA DESCENTE EN SOI

Il est rare qu'on observe, en littérature, un passage de la « jeunesse » à la « maturité » littéraire aussi brusque que celui qui a lieu dans l'œuvre d'Anne Hébert. Non seulement se fait-il en deux ou trois ans seulement, peut-être moins, mais aussi il présente un caractère radical. Les nouvelles du *Torrent* publiées en 1950 ne sont plus du tout entachées de mièvrerie[1]. Est-ce la raison qui explique qu'elles aient paru à compte d'auteur, cinq ans après leur rédaction ? L'auteur jette quelque clarté sur ses déboires avec les éditeurs : « Ils avaient refusé *Le Torrent* disant que c'était trop violent, que le Canada français était une nation jeune et saine et que c'était des choses malsaines à ne pas mettre entre toutes les mains[2]. » On constate donc que l'écrivaine se trouve tout à coup, par rapport à la collectivité, dans une situation de virtuelle délinquance. Les bons sentiments, les bienséances ne viennent plus filtrer sa vision de la réalité.

Par là, l'auteure se rend digne de l'estime que lui portait son cousin décédé. Tout se passe comme si elle intériorisait le message essentiel de l'œuvre de Saint-Denys Garneau, situé aux antipodes de l'enfance, des « regards et jeux dans l'espace » et qui concerne plutôt l'errance, le cheminement « de gris en plus noir » vers une mort inéluctable. Désormais, le désespoir est au centre de la méditation d'Anne Hébert.

Problématique d'époque, dira-t-on, mais elle ne sera répandue en France, par les existentialistes, qu'après la guerre[3]. Au Québec, Saint-Denys Garneau et Anne Hébert font nettement figure d'initiateurs. Qu'on songe aux grands succès de notre littérature à la fin des années trente et au début des années quarante : Félix-Antoine Savard, Ringuet, Germaine Guèvremont, et même Gabrielle Roy... On n'entend guère, dans leurs œuvres, le chant de la désespérance ontologique ! Or cette grave tonalité apparaîtra, après la guerre, comme constitutive de la modernité[4].

Le Torrent

Composé de cinq nouvelles en 1950 et de sept en 1963[5], le recueil présente une assez grande diversité de situations et de destinées, plus ou moins marquées par le tragique. La première nouvelle, qui donne son titre à l'ensemble, est d'une richesse exceptionnelle et fait accéder la littérature québécoise à une profondeur de sens et à une rigueur d'écriture inconnues jusque-là. La critique n'a pas manqué d'y voir l'un des principaux textes fondateurs de notre modernité.

« Le torrent », qui rompt avec toute la tradition narrative, est scandaleux pour au moins deux raisons. D'abord, il affirme, à propos de la figure exemplaire de François, le personnage principal, que l'être humain n'est pas heureux — ou peut ne pas l'être — et que la vie peut ne pas valoir d'être vécue. Cette thèse, implicite, mais radicale, est anticatholique et suppose l'oubli de Dieu et la méconnaissance de la grâce. Le texte affirme en outre que la mère est ou peut être la responsable de cette faillite humaine. Or Jean Le Moyne a bien montré, dans son essai sur « La femme dans la civilisation canadienne-française »[6], l'idéalisation que les écrivains et idéologues traditionnels ont fait subir à la Mère, pilier et pivot de la famille « canadienne-française », sainte au milieu de ses chaudrons. Toutes les femmes

aimées, dans notre littérature passée, sont en quelque sorte, étymologiquement, des *quiproquos* puisqu'elles sont là pour une autre, pour la Mère dont elles reproduisent les vertus anesthésiantes à l'égard du réel, de la vraie vie. La femme charnelle n'existe pas, dans notre roman, avant la génération de *la Relève*, et ce sont d'abord des mères dénaturées qui l'annoncent, ouvrant enfin un espace pour la passion[7].

« Le torrent » raconte l'histoire de François, depuis son enfance jusqu'à ce moment de sa maturité où il se suicide (vers la fin de la trentaine ?). Le narrateur est François lui-même, qui fait d'abord un retour en arrière pour raconter les événements de son passé antérieurs à la mort de sa mère, la terrible Claudine, avec qui il vivait seul sur une ferme, loin de tous ; puis il raconte au présent le dernier épisode de sa vie : la rencontre d'une femme, Amica, et ses difficiles rapports avec elle jusqu'à ce qu'elle l'abandonne, elle qui est peut-être une espionne et qui aurait percé à jour le secret de son existence (le « meurtre » de Claudine). Après quoi, il ne reste plus à François qu'à se jeter dans le torrent.

L'action se déroule sur une terre, plus exactement dans un « domaine de bois, de champs et d'eau sous toutes ses formes, depuis les calmes ruisseaux jusqu'à l'agitation du torrent » (p. 22). La présence de la nature ne suffit pas à faire de ce récit une œuvre du terroir. Au contraire, rien de plus citadin ou intellectuel, en un sens, de plus ontologique en tout cas, que les questions posées par cet homme demeuré l'enfant qu'il était, et qui se présente en ces mots magnifiques et terribles : « J'étais un enfant dépossédé du monde » (p. 19). L'espace rural où il vit est avant tout le lieu du symbole, d'un foisonnement concret de significations, non une donnée sociologique.

Un « enfant dépossédé du monde », cela suppose que l'être humain se définit de façon tout essentielle par sa relation

au monde (son être-au-monde, disent les existentialistes) ; par cette faculté qu'il a, dès sa naissance et par elle, de se pro-jeter (l'expression est de Sartre) dans le monde et de s'y réaliser. Pour être dépossédé du monde, il faut le posséder d'abord. L'être humain est quelqu'un à qui le monde est donné originellement et qui développera ses virtualités, qui s'épanouira sur le fond de cette assurance que le monde ne lui manque pas. Plus concrètement, pour le nourrisson, la mère incarne le monde comme présence indispensable et chaleureuse, qui nourrit et qui chérit. L'enfant à qui cette présence manque fait l'expérience d'une radicale privation. C'est le monde, c'est-à-dire le tout de l'*autre*, qui lui fait défaut. Et même si l'enfant, dès sa naissance, est abandonné, négligé ou maltraité, il aura quand même, inscrit dans sa chair, le souvenir de la plénitude du sein maternel. Il semble que François n'ait jamais connu le bonheur, depuis le lieu des origines qui lui est à jamais fermé. Mais c'est bien de *dé*-possession qu'il s'agit : le bonheur dont il est privé depuis sa naissance le hante comme un paradis perdu.

François est un enfant retranché du monde parce que sa mère, indigne, le voue à l'exécution d'une entreprise strictement personnelle : il sera l'instrument de son rachat. Elle a un passé de femme légère et entend se racheter moralement en donnant son fils à l'Église. S'il devient prêtre, elle sera sauvée. Pas question, pour cet enfant, d'être à soi. Il n'a d'autre choix que d'être « un outil » dans les mains maternelles (p. 19).

Le renoncement au monde imposé à François se traduit par un morcellement de la réalité. La mère autorise son enfant à établir un rapport non pas avec l'ensemble des choses, mais uniquement avec les fragments utiles, dont le contact est permis seulement au moment de leur usage — donc, pas question de posséder un objet ou de jouer avec lui, d'éprouver par lui la résistance ou la saveur du monde en tant que tel, c'est-à-dire en tant que cet *autre* global qui est mon vis-à-vis. Le monde

n'existe que pour être un agrégat d'objets pratiques (d'ustensiles, dirait Sartre) grâce auxquels, instrument lui-même, François se soumet à une volonté tyrannique. Le monde n'existe que par l'autre qui s'en sert à ses fins propres et contre François, il n'a aucune signification en lui-même. Seule la mère est détentrice du sens. Réduit à des fragments, le monde n'a pas de vérité possible — sa vérité échappe. Tout est donné, c'est-à-dire imposé, à François en gros plans : le cahier à ouvrir, mais non la table, etc. Pas de plan moyen, et surtout pas de panorama : « [...] jamais la campagne offerte par la fenêtre » (p. 19). La culture (cahier) l'emporte sur l'objet fabriqué (table), celui-ci (coin d'étable) sur la nature (poule, campagne). L'ordre humain (inhumain, justement, à force d'être contre nature) l'emporte sur la vie spontanée et s'apparente au devoir et à la mort. L'objet partiel par excellence, c'est précisément la main du devoir, celle qui présente toute chose à l'enfant et qui châtie : « Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi, mais je n'apercevais pas ma mère en entier, de pied en cap (*id.*). »

Il y a quelque chose de cinématographique dans ce cadrage qui ne nous laisse voir que des fragments. L'expression « de pied en cap » appartient d'ailleurs aux arts visuels (peinture, photographie). C'est l'inconsistance du monde, réduit à une maigre collection d'images ou, pourrait-on dire, d'éclats, qui est affirmée ici de manière à faire ressortir un principe de stabilité, une sorte de transcendance, qu'on ne voit pas (qu'on n'ose pas regarder) mais qu'on sent, celle de la mère infinie : « J'avais seulement le sentiment de sa terrible grandeur qui me glaçait » (*id.*). Au lieu d'être un intermédiaire entre le monde et le moi, la mère confisque le monde à son profit et se pose comme l'être-par-delà-le-monde, la divinité. Divinité qui règne non par l'amour mais par la crainte. Elle correspond en cela à une figure autoritaire et paternelle. Dans cette famille où le père est absent, la mère assume le rôle du conjoint, en oubliant le sien propre.

Tout est rigoureusement programmé. Pas de détente, de loisir, donc pas d'enfance véritable pour François (« Je n'ai pas eu d'enfance »), celle-ci étant affaire de jeu, non de travail. Le jeu est une expérimentation rêveuse du monde, de ses possibles. Il suppose la libre exploration de la totalité. La fragmentation du monde imposée à François est associée à l'« ustensilité » de chaque chose. Voué au travail et aux entreprises à courte vue, rivé à l'instant, François est dépourvu d'intériorité. Il vit mécaniquement, attelé à ses tâches. L'enfance, il ne la connaîtra que sur le tard, et fortuitement. Rendu sourd par les coups que lui assène sa mère, isolé désormais de ce monde qu'il connaissait déjà si mal et qu'il ne pouvait posséder, il va enfin exister pour lui-même, en lui-même, à la façon d'une monade : il va se découvrir *je*. Sa surdité, dont l'histoire sera racontée vers la fin de la première partie (p. 32), apparaît dès le deuxième paragraphe (p. 19) comme une « singulière aventure », elle est l'aventure du *moi* justement, que François poursuivra jusqu'à son suicide ; là, il se perdra en « [son] aventure, [sa] seule et épouvantable richesse » (p. 56)[8].

Impossible, malheureusement, d'analyser tout le détail du texte, qui est d'une grande densité. Cela est d'autant plus dommage que, chez Anne Hébert, dans sa prose comme dans sa poésie, chaque phrase ou chaque vers, chaque segment tend à se refermer sur lui-même, à *réaliser* en lui-même, en de saisissantes formules, l'ensemble de la signification. De là des œuvres généralement brèves et pourtant longues à lire, car elles exigent, du lecteur soucieux de ne rien laisser échapper, une attention considérable.

Je me contenterai d'indiquer les principales étapes parcourues par François, en mettant l'accent sur les significations principales.

Un jour, peu avant ses douze ans, François prend le risque extrême de désobéir à sa mère et il s'aventure au bout du champ

jusqu'à la route, dans l'espoir d'apercevoir un visage humain. Ce sera, remarque-t-il plus loin, sa « première rencontre avec autrui » (p. 28). De visage, il ne connaît vaguement que le sien reflété par l'eau, la vue de celui de sa mère lui étant interdite. Il rencontre alors une sorte de vagabond dont les familiarités l'effraient. Survient à point nommé sa mère, qui délivre François et, d'un coup de bâton, assomme l'être ignoble. Ce dernier semblait au courant du passé de « la belle Claudine [...] la grande Claudine, si avenante, autrefois... » (p. 24).

L'épisode confirme la puissance jupitérienne de celle qui devient pour François « la grande Claudine » et grave dans la mémoire de l'enfant une leçon : l'être humain est dégoûtant, le monde est laid, il faut y renoncer. « Tu es mon fils. Tu me continues. Tu combattras l'instinct mauvais, jusqu'à la perfection [...] » (p. 26). Tout se passe comme si l'enfant, manifestement un bâtard, partageait la responsabilité de la faute de sa mère, ce qui justifierait l'extrême rigueur avec laquelle elle le traite. C'est alors que Claudine fait part à François de son projet de faire de lui un prêtre. Elle pourra ainsi rentrer au village la tête haute. Pour cela, toutefois, il faut l'envoyer au collège. Mais prévenu contre le genre humain, il ne risque pas de nouer des relations empreintes de sympathie, de se laisser égarer par « le mirage de quelque amitié particulière » (ainsi s'exprime l'odieuse femme, p. 28).

François va mener au collège une existence aussi aride et fonctionnelle qu'à la maison, éloignée de toute émotion, toute rentrée en elle-même. Il est exclusivement destiné à acquérir un savoir sans âme. À la fin de la classe de rhétorique, il a brillamment réussi dans ses études, mais il échoue dans sa tentative pour manifester un peu d'affection à un camarade qu'il préférait aux autres. Rentré chez lui, il est accueilli froidement, sans aucune marque d'affection. Sa mère lui assigne tout de suite des tâches à accomplir.

C'est alors que le drame éclate. François déclare son refus de retourner au collège l'année suivante et il dénonce, en quelques mots, l'affreux marché dont il est la victime : « Tu fais mieux de ne pas compter sur moi pour te redorer une réputation... » (p. 32). Sa mère bondit alors sur lui et lui assène sur la tête plusieurs coups avec son trousseau de grosses clés. Elle le blesse gravement et il devient sourd.

Cet épisode rappelle l'assaut contre le vagabond. Claudine avait alors réduit au silence, à coup de « trique » (p. 25), un témoin gênant de son passé, après lui avoir dit : « Je vous défends de me tutoyer, cochon ! » (*id.*). Or, au cours de l'affrontement entre François et sa mère, le jeune homme tutoie celle-ci pour la première fois et lui jette au visage son passé sordide.

Suit l'agression. Dans le premier épisode, le corps du vagabond s'écroule avec « un bruit sourd » (*id.*). Quand, pour sa part, François revient à lui, il est « sourd » (p. 32). Tout se passe comme si la première scène préfigurait la seconde, ne serait-ce que par le jeu des signifiants.

Autre parenté entre les deux épisodes, beaucoup plus importante : dans le premier apparaissent un premier agresseur (le vagabond) qui devient l'agressé, un second agresseur qui intervient à la façon d'un justicier (Claudine) et un témoin (François) qui est en même temps l'enjeu de l'affrontement. L'enjeu véritable se précisera ultérieurement, toutefois : le rachat de Claudine par la vocation de François. Dans l'autre épisode, François, d'abord agresseur (il se révolte), est ensuite agressé, Claudine intervient brutalement (second agresseur) pour punir l'offense, et ici aussi un témoin est présent — nul autre que François : « Ma mère bondit comme une tigresse. Très lucide, j'observais la scène. [...] Ma mère me frappa plusieurs fois à la tête. Je perdis connaissance » (*id.*). François n'est pas seulement la victime, mais aussi l'observateur détaché tant qu'il ne perd pas conscience. Le rachat de Claudine est encore l'enjeu, et

c'est parce que François se décharge de son prétendu devoir qu'il devient l'homme à abattre.

On voit cependant que la scène à trois personnages (premier épisode) passe à deux (deuxième épisode), François jouant désormais à la fois les rôles de témoin et d'agresseur agressé.

Le premier épisode débouchait sur le départ pour le collège, où François entrait en possession de tout un savoir extérieur à lui-même et qui lui restait étranger. Dans l'épisode ultérieur, François, que la surdité ferme maintenant au monde extérieur, découvre son intériorité. Il connaît désormais « la disponibilité au rêve » (p. 32), et la voix du torrent résonne en lui.

Le torrent est doté d'une grande richesse symbolique. Il représente d'abord la vie intérieure tumultueuse que François découvre à la façon d'une enfance qu'il n'a jamais vécue. Toutefois, cette puissance n'est pas sans coïncider avec une autre puissance, celle de sa mère, qui constitue depuis toujours une « volonté antérieure à la [s]ienne » (p. 19). Le fait d'être, par la surdité, soustrait au monde extérieur ne libère pas le jeune homme de l'emprise démoniaque de Claudine, d'autant plus que l'eau, de par sa symbolique, marque une affinité avec la réalité maternelle. Celle-ci s'est simplement intériorisée.

Le torrent, conformément à sa dynamique impétueuse, faite de mouvements et de contre-mouvements, va donc exprimer simultanément la révolte du fils et la puissance maternelle, cible (et cause) de cette révolte. Or un animal aussi impétueux que le torrent, aussi brutal que Claudine qui l'acquiert pour le vaincre, le cheval Perceval, va mener la révolte de François à son aboutissement. François, en effet, libère le cheval, qui écrase sous ses sabots la mère détestée.

Dans cet épisode central, le renversement par rapport aux précédents épisodes est complet. L'agressée est Claudine,

et l'agresseur François, par l'intermédiaire de Perceval. L'enjeu est la liberté de François. Quant au témoin, il ne se matérialisera que plus tard sous les traits d'Amica, l'inquiétante conjointe en qui François (à tort ou à raison) découvre une espionne venue enquêter sur la mort de Claudine.

Il faudrait commenter longuement la mort de la mère, qui consolide encore l'emprise de cette femme sur la subjectivité de son fils, et analyser le mélange d'amour et de haine qu'éprouve François pour une autre femme, Amica, qui présente les mêmes traits démoniaques que Perceval (l'alter ego)[9] et se révèle rapidement comme une menace. Les circonstances poussent François au bout de son destin et il se jette dans ce torrent dont le bouillonnement, projection de son intériorité, laisse voir sur le mode hallucinatoire la « tête d'Amica », le « visage » de sa mère qui le « contemple », et résume « [s]on aventure, [s]a seule et épouvantable richesse » (p. 56). Le torrent abrite en lui toutes les « fonctions » des épisodes précédents : il est l'agresseur, il réunit en lui les agresseurs agressés que sont Claudine et Amica, témoins du suicide de François, et François est le témoin ébloui de l'agression qu'il dirige contre lui-même en se jetant dans le gouffre. L'enjeu, c'est cette vie qu'on ne peut posséder vraiment que dans la mort.

Pour la résumer dans ses traits essentiels, on peut dire que l'histoire de François, cet « enfant dépossédé du monde », incapable de posséder quoi que ce soit, même pas son intériorité hantée par l'*autre*, est l'histoire d'un être *possédé* : possédé par sa mère, possédé ensuite par le domaine qui envahit son intériorité et qui maintiendra vivant le souvenir de la mère, possédé enfin par le démon, sous les traits de Perceval (auquel il s'identifie) puis d'Amica (qui se joue de lui). Seule la mort peut le délivrer. Encore François ne peut-il y arriver que par une « possession » ultime, il doit se laisser absorber complètement par le torrent qui mugit en lui et qui l'entraînera vers son destin.[10]

Ces possessions successives ou concomitantes sont évidemment liées à la dépossession initiale. Celui qui n'a rien devient le jouet de tout. À l'origine de la dépossession, tout à fait radicale, il y a la folie d'une mère, alimentée par une religion fondée sur la culpabilité et le devoir, cette religion traditionnelle et conservatrice dénoncée par Jean Le Moyne dans « L'atmosphère religieuse au Canada-français[11] », alimentée aussi par les préjugés sociaux inspirés des interdits religieux et taxant d'infamie les amours adultères. C'est ainsi que Claudine entend racheter son passé de femme légère par un travail sans relâche et une vie de sévère économie pour « [solder] l'argent du mal » (p. 55), acquitter on ne sait quelle dette liée à la faute qu'elle a commise. Mais Claudine entend aussi faire réparation en se servant de François, en faisant de cet enfant du mal un prêtre qui sera le vivant démenti de la faute, qui lui rendra sa respectabilité. La même société qui inspire à Anne Hébert une telle intrigue va suggérer à Gratien Gélinas le drame de *Tit-Coq* (1950), où l'amour que se vouent le bâtard et Marie-Ange ne résiste pas à la pression sociale et où Tit-Coq finit lui-même par intérioriser les absurdes interdits touchant la bâtardise.

~

Quelques mots, maintenant, sur les principales nouvelles qui accompagnent « Le torrent » : « L'ange de Dominique », « Le printemps de Catherine » et « Un grand mariage ».

La composition de « L'ange de Dominique » s'étend sur plusieurs années. Commencé en 1938, le « conte » baigne dans le climat de merveilleux des *Songes en équilibre*. Mais on observe une transformation graduelle des thèmes. Dominique, paralysée des deux jambes et condamnée à une existence toute d'intériorité, dans le secret de sa cour, reçoit la visite d'un jeune matelot qui, à la façon d'un ange, incarne son désir de vie libre. Ysa est le rêve incarné et, danseur magnifique, il cherche à lui enseigner son art. À la fin, Dominique trouvera en elle-même

la force de se lever et de danser, mais elle en meurt. Ysa apparaît alors non plus comme un ange, mais comme un mauvais esprit, un « sorcier » qui se jette dans la mer (son destin rappelle celui de François) alors que celle qu'il a ensorcelée s'est soustraite au monde et donnée à la vie du rêve.

L'ange qui devient démon, entre 1938 et 1944, évoque une trajectoire semblable à celle de *Regards et jeux dans l'espace*, dans laquelle on passe de l'enfance riante, fantaisiste, pleine d'élan, à la conscience tragique de soi et des ténèbres intérieures. Ysa « a rejoint le centre obscur des grands rythmes et des marées dont il était issu comme Adam de la terre » (p. 82), il a réintégré le secret de son origine ; Dominique, pour sa part, a délaissé l'ombre, où elle croupissait, pour le rêve magnifique : « en plein éblouissement, nue comme David, elle dansait devant l'Arche, à jamais » (*id.*). Dans les deux cas, la mort est une victoire — celle du rêve sur la réalité.

« Le printemps de Catherine » présente le même climat de véhémence, voire de férocité, que « Le torrent ». Vouée depuis sa naissance à la servitude et au malheur, Catherine, qu'on pourrait appeler la Cendrillon du bistro, est exploitée et privée de tout amour. Mais vient la guerre, qui met tout sens dessus dessous, détruit l'ordre bourgeois, rend les humains égaux dans l'angoisse et dans la fuite. Un nouvel ordre, essentiellement violent, est instauré et Catherine y respire tout à son aise, pour la première fois de sa vie ! Les appétits qu'elle gardait secrets en elle ont maintenant la chance d'être satisfaits. De même que la surdité ouvrait François à sa vérité intérieure, qui ne faisait qu'un avec le tumulte du torrent, de même la guerre qui jette les populations sur les routes rend la pauvre fille à elle-même. Dans ce monde ébranlé, Catherine peut enfin combler son désir d'aimer malgré son « corps de paria » (p. 104) et de tuer, de tuer ce qu'elle aime — comme si l'amour ne pouvait s'accomplir qu'en dehors de la réalité immédiate.

Catherine assassine donc le beau soldat ivre, presque un enfant, qui lui a fait l'amour, avant qu'il ne recouvre sa lucidité et ne la voie telle qu'elle est. Au moment de mourir, il ouvre un œil bleu où Catherine, un instant, « a vu luire je ne sais quelle enfance, jardin d'où elle demeure à jamais chassée » (p. 105). Le mal, on le voit, représente une libération, une relative réalisation des aspirations profondes, mais il ne peut produire la réintégration de cette nature édénique, natale, qui est l'objet suprême du désir.

La manifestation au grand jour de la nature secrète suppose la disparition des garde-fous sociaux. Dans « Un grand mariage », c'est plutôt l'instauration d'un solide ordre bourgeois que recherche Augustin en épousant une femme de « la haute », qui ne l'aime pas. Le parvenu assure ainsi sa réussite sociale et se prémunit contre le risque que son enfance misérable ne revienne le hanter. Or Délia, la métisse avec qui il a vécu pendant dix ans dans le Grand Nord, à l'époque où il a commencé à bâtir sa fortune, vient le relancer à Québec, et c'est tout son passé, toute son enfance qui refont surface avec elle et laissent présager un scandale aux conséquences désastreuses. Les gens d'ordre, notamment le chanoine et la propre femme d'Augustin, sont toutefois là pour veiller au respect des convenances. Délia, grâce à eux, entre au service de son ancien amant, le scandale est évité ; le passé, avec sa charge d'intériorité qui doit rester secrète, est subordonné aux exigences du présent, *domestiqué* en quelque sorte ; et l'épouse se décharge avec soulagement, sur sa nouvelle domestique, de la corvée de l'amour...

Délia, comme Catherine, incarne la misère, mais elle ne connaît pas ce printemps que la suspension de l'ordre social permettrait. Et puis, sa vie est moins dure que celle de la petite servante ; elle est aimée d'Augustin, qu'elle adore littéralement. L'amour d'Augustin, toutefois, comporte une grande part d'exploitation. C'est que ce bourgeois, aux allures de seigneur,

réprime la part de l'intériorité, liée à l'enfance et aux affections. Délia accepte d'être l'ombre du maître, de vivre dans le secret d'amours qui ne pourront jamais être publiques.

Cette dernière nouvelle, écrite au début des années soixante, tempère le choc des opposés — ordre social et subjectivité — et montre qu'ils peuvent entrer en composition. Le secret où se tapit le désir n'en est pas moins profond pour autant. Contemplons cette Délia qui « regardait [Augustin] sans le voir de ses yeux fixes, immenses et injectés dans un petit visage tassé, couleur de vieille brique. La dureté des pommettes, le trait très marqué de la lèvre supérieure, la couleur un peu violacée de cette bouche serrée, rien n'exprimait rien, qu'une longue, opiniâtre, intolérable fatigue » (p. 142). Exemple de mythique momie refermée sur le plus grand désir et la plus grande déception, sur un mixte fondamental de vie et de mort, dont l'œuvre ultérieure nous montrera maintes expressions.

Le Tombeau des rois

Le recueil le plus célèbre d'Anne Hébert[12] est sans doute, par sa démarche rigoureuse et la sobriété de son écriture, le plus éloigné qui soit des *Songes en équilibre*, qu'il suit à onze ans d'intervalle. Au lieu de l'aspect disert des poèmes de jeunesse, c'est la mise en scène des silences, *du* silence qui s'impose ici. À certains égards, on pourrait dire qu'est reprise l'aventure de François le taciturne, au cours de laquelle le jeune homme s'enfonce de plus en plus irrémédiablement dans la solitude de son intériorité, jusqu'à la rencontre finale avec la mort.

Tout, en effet, nous oriente vers une exploration des profondeurs, à partir des lieux d'abord très quotidiens qui sont parcourus. Le premier poème congédie la nuit, avec la « Dense forêt / Des songes inattendus » (p. 13), et installe le sujet dans

l'espace plat et sans surprise de la journée. Cette platitude recèle pourtant le mystère d'une « eau inconnue » et commande des gestes qui comportent un « enchantement profond » (*id.*). L'« éveil au seuil d'une fontaine » ne suppose donc pas qu'on se condamne à mener une vie extérieure et superficielle. Le renouvellement dont on bénéficie (« La nuit a tout effacé mes anciennes traces ») rend le sujet disponible pour la rentrée en soi, au gré des gestes créateurs. En somme, on ne quitte la nuit et ses songes que pour mieux les retrouver, à partir du plein jour et en liaison avec lui.

« Les grandes fontaines » (p. 15) représentent elles aussi le mystère de l'intériorité, et le premier mouvement du sujet est de les fuir : « N'allons pas en ces bois profonds / À cause des grandes fontaines / Qui dorment au fond ». Or, la mise en garde qu'il se sert à lui-même reste lettre morte. Le sujet se mire bientôt dans la « vocation marine » des fontaines interdites et accède ainsi à ses propres sources, les « larmes à l'intérieur de moi », et par là à la « solitude éternelle solitude de l'eau ».

La pente qui pousse le moi à délaisser le monde extérieur au profit de l'espace intérieur va engendrer la rêverie sur « Les petites villes » (p. 23), qui, privées de toute vie, deviennent des jouets entre les mains du sujet, puis un « présent redoutable » fait à l'être aimé ; don « d'étranges petites villes tristes, / Pour le songe » (p. 24). La réalité sociale est totalement convertie en matière de rêve. Les influences de Saint-Denys Garneau et de Supervielle se conjuguent ici. Le premier, dans « Le jeu », montrait l'enfant déplaçant les maisons et les châteaux, le grand arbre, la montagne (*Regards et jeux dans l'espace*, p. 35), avec toutefois un esprit plus serein, plus purement ludique que celui qui préside à la manipulation « des petites villes » :

> Je les renverse.
> Pas un homme ne s'en échappe
> Ni une fleur ni un enfant. (p. 23)

Voilà un jeu de grande personne, sans grâce et parfaitement cruel ! On dirait un exercice de sadisme pour se défaire du sentimentalisme d'antan.

Supervielle est l'auteur de ces mots magiques mis en épigraphe à la troisième partie des *Chambres de bois* : « [...] une toute petite bague pour le songe » ; citation qui deviendra la conclusion même du roman[13]. Son écho occupe aussi la position finale dans le poème.

Mais il arrive que le mouvement accompli au profit de l'intériorité soit renversé, que celle-ci soit à son tour saccagée, défaite, rendue à l'espace public. C'est le cas dans « Inventaire » (p. 25), où le centre de l'intimité, le « cœur », est ouvert avec un couteau et vidé de tout ce qu'il contient (comme les maisons des petites villes) : « Livres chiffons cigarettes / Colliers de verre / Beau désordre / Lit défait / Et vous chevelure abandonnée ». Le mystère de la personne est alors violé, la « châsse d'or » est devenue « Spacieux désert » (p. 26). Sans doute y a-t-il quelque chose de ce saccage de l'espace intime dans la traversée des profondeurs que constituera la visite du tombeau des rois (poème final).

L'un des poèmes les plus connus d'Anne Hébert, « La fille maigre » (p. 29), évoque d'abord la condition de vie très austère que s'impose le sujet. Comme François enfant, la fille maigre vit dans un monde sépulcral, sans fraîcheur ni loisir. Mais grâce à son amant, qu'elle transformera en reliquaire, elle accédera à l'intériorité, sera la « mort enclose » ; et cette mort coïncidera avec l'origine retrouvée, l'univers merveilleux de l'enfance :

> Et bougent
> Comme une eau verte
> Des songes bizarres et enfantins. (p. 30)

La mort est ainsi un accès direct à la vie, vie et mort se touchent, s'égalent, échangent leurs propriétés, comme l'affirmait déjà la

conclusion de « L'ange de Dominique » (la jeune fille mourait, mais sa mort *était* une renaissance dans l'ordre du rêve).

« [...] C'est ici l'envers du monde / Qui donc nous a chassées de ce côté ? » (p. 46) demande une des « filles bleues de l'été » (p. 45). La question rejoint celle que pose « La chambre fermée » (p. 35) : « Qui donc m'a conduite ici ? » Une ébauche de réponse est donnée : « Il y a certainement quelqu'un / Qui a soufflé sur mes pas. » Un autre poème dira : « Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée / Puis s'en est allé / Sur la pointe des pieds / Sans rompre sa danse parfaite » (p. 44)[14]. L'entrée du sujet-femme dans l'ombre, dans le royaume de la nuit et des songes suppose l'intervention d'un initiateur énigmatique, aux vertus paradoxales, tel Ysa, cet assassin délicat qui est un danseur parfait.

Car il faut un médiateur entre la femme et la nuit. Ce sera, par exemple, le mort du miroir, dans « Vie de château » (p. 47). En effet, dans cet endroit nu qui rappelle l'austérité où se complaît la fille maigre (p. 29), les miroirs, ces « fontaines dures », font signe à la visiteuse. Elle y trouve la profondeur, hantée par les ancêtres disparus :

> Toujours quelque mort y habite sous le tain
> Et couvre aussitôt ton reflet
> Se colle à toi comme une algue
>
> S'ajuste à toi, mince et nu,
> Et simule l'amour en un lent frisson amer. (p. 47)

Ce poème fait bien le lien entre « Les grandes fontaines » et « La fille maigre ». L'amant (du reste, caricatural et funèbre : tantôt « reliquaire », tantôt cadavre) se présente au moment où le moi se mire en sa solitude et se laisse aspirer par la profondeur, par l'envers du monde. L'amour n'est rien d'autre, dès lors, que la rencontre d'un passé très ancien et il se concrétise dans le sinistre baiser de la mort.

L'aventure de la rencontre de soi (à travers l'*autre*, l'ancêtre-amant) peut prendre l'allure d'une chute (« Rouler dans des ravins de fatigue », p. 48), qui nous entraîne dans le « Vieux caveau de famille / Éventré ». Au terme de la chute, miraculeusement, se découvre le « Bleu du ciel » et retentit le « Grand cri de la lumière au-dessus de nous » (*id.*). Un tel schème, chute-renaissance, est celui même qu'élabore le poème final, auquel nous arrivons. Tous les thèmes essentiels des poèmes antérieurs se retrouvent en lui et y trouvent leur plein retentissement.

« Le tombeau des rois », qui donne son titre au recueil et qui est sans doute le poème le plus célèbre d'Anne Hébert (voire, de toute la littérature québécoise), débute par l'incipit bien connu :

> J'ai mon cœur au poing.
> Comme un faucon aveugle. (p. 52)

Le point qui termine le premier vers et qui en fait une phrase complète est peut-être, à l'origine, une coquille puisqu'il ne figurait pas dans la toute première édition (en revue) du poème. Mais cette coquille a dû plaire à l'auteure — *felix culpa !* — puisqu'elle n'a jamais été corrigée[15]. Le point confère une autonomie plus grande à l'image, en elle-même saisissante, du cœur au poing, où l'on peut voir une subversion métonymique de l'intérieur et de l'extérieur. Dans la métonymie, on substitue le contenant au contenu, la cause à l'effet, etc., ou l'inverse ; ici, on donne un objet intérieur du corps pour un objet extérieur. Cette métonymie existe déjà dans une expression de la langue courante, mais avec beaucoup moins de relief : « avoir le cœur sur la main » (avoir du cœur, être généreux). Ce cliché, dans le poème, est fortement réactivé, et sans le sens de charité qu'il a dans la langue. Toute sa force de scandale anatomique lui est rendue[16]. L'imagination du corps chez Anne Hébert comporte fréquemment cette subversion intérieur / extérieur, comme le

montre le poème brièvement étudié plus haut, « La fille maigre », où le sujet du poème polit ses os comme de vieux métaux (p. 29).

Si le cœur sur la main est une image de générosité, le cœur au poing a des connotations beaucoup plus agressives. Le poing, main fermée, prête à frapper, suggère une attitude offensive ou encore le resserrement autour de ce qu'on a attrapé et qui voudrait s'échapper (le cœur peut dès lors faire figure d'oiseau prêt à s'envoler). Mais le vers suivant vient préciser le sens de l'attitude. Le cœur est un faucon, c'est-à-dire un oiseau de proie qui sert à la chasse au vol (très pratiquée au Moyen Âge) ; le fauconnier retient l'oiseau sur son poing, jusqu'au moment de le lâcher. Le cœur est donc quelque chose qui se jette dans le monde, qui va vers les êtres, pour en faire sa proie — une sorte d'arme biologique ! (Perceval, de même, exécutait le projet matricide de François.) Sa relation aux autres est univoque et obéit à la loi du plus fort : pas question, ici, d'intersubjectivité, d'échange, ou même de lutte. Dans « La fille maigre », on trouve une notation semblable : « Un jour je saisirai mon amant / Pour m'en faire un reliquaire d'argent » (p. 29). L'initiative est toute du côté de la jeune femme ; l'amant n'existe qu'à la façon d'un objet. Or, cette initiative du cœur-faucon, dans « Le tombeau des rois », est limitée, car le faucon est aveugle[17] : son vol est d'emblée entravé, il ne peut quitter ce poing qui est, si l'on peut dire, son port d'attache. On peut dès lors se demander pourquoi le sujet porte à son poing ce faucon qui ne peut lui servir pour la chasse. On se rend compte alors que le symbole de l'oiseau, qui incarne l'élan brisé du sujet vers les autres, cède plus ou moins la place à un objet courant, plausible aussi puisque le sujet s'apprête à descendre dans un lieu funèbre et ténébreux : une lampe. Se substituant jusqu'à un certain point au faucon, voilà donc un autre symbole du cœur, qui présente des traits assez différents du premier bien qu'on puisse les fusionner dans l'image de quelque fantastique oiseau ardent. Certes, il y a une relative incompatibilité entre le faucon plongé dans les ténèbres

(« aveugle ») et qui ne peut d'aucune façon éclairer le chemin de la jeune femme, et cette lampe qu'elle porte pour explorer les lieux. Le faucon aveugle et qui éclaire... Mais n'est-ce pas là le fondement lointain de l'image finale du poème, parfaitement paradoxale, où l'oiseau tourne vers l'aube ses prunelles crevées ?

La strophe suivante va réaliser la fusion entre les deux images et corriger l'une par l'autre : le faucon, tout en étant toujours captif et condamné à la nuit de l'intériorité (« Le taciturne oiseau pris à mes doigts »), est qualifié de « Lampe gonflée de vin et de sang ». Cette lampe éclaire-t-elle ? Elle est définie par son contenu, et non par la lumière qu'elle produit, mais cela suggère peut-être un rayonnement intérieur, le faucon aveugle nous étant apparu précisément comme un symbole de l'intériorité. Elle est pleine de vin et de sang : ces deux substances, qui sont là à la place de l'huile qu'on attendrait normalement, sont proches parentes pour l'imaginaire ; elles nous rapprochent du cœur, point de départ de la chaîne métaphorique, et elles pourraient évoquer le mystère de l'eucharistie, la transsubstantiation par laquelle le vin de la messe devient le sang du Christ. Il y aurait, côte à côte, le début et le terme d'une transformation. Or, c'est précisément une transformation que nous raconte le poème, celle de la solitude coupable en liberté (voir la dernière strophe). Le vin et le sang, aux connotations religieuses, suggèrent que la démarche du *moi* est analogue à celle du Christ (c'est d'ailleurs une tendance constante d'Anne Hébert de comparer le *moi* du poème ou du récit au Christ), même si le Christ accomplit le rachat de tous les humains alors que le *moi* ne poursuit ici que son salut individuel.

De même que le faucon-lampe de la première strophe annonce le faucon lucide de la fin, la lampe de vin et de sang est l'anticipation de la vie rachetée, du salut. Les deux, d'ailleurs, coïncident, le faucon et la lampe sont deux expansions symboliques du cœur — l'une, païenne et animale ; l'autre, rituelle et chrétienne. Nous avons un bel exemple, ici,

d'accumulation métaphorique, comme il s'en produit fréquemment chez Anne Hébert, en particulier à propos de ce qui pointe vers l'énigme profonde de l'être puisqu'elle contient tout en elle et concilie donc les contraires.

J'aurai l'occasion de revenir aux strophes du « Tombeau des rois » lorsqu'il s'agira d'expliquer certains passages des romans. Je me contenterai ici de signaler l'essentiel, notamment en rapport avec ce que l'examen d'autres textes a permis d'entrevoir.

Le tombeau des rois rappelle le « vieux caveau de famille » d'un poème précédent (p. 48). La visiteuse, « Étonnée / À peine née » (p. 52), interroge à la fois le mystère de sa fin et de son origine — de sa vie et de sa mort. Elle va en effet connaître une sorte de mise à mort sur un mode curieusement érotique, sera étreinte par les « sept grands pharaons d'ébène » (p. 53) qui, semblables aux ancêtres morts de « Vie de château » (p. 47), simuleront l'amour avec elle. De cette épreuve qui est le comble de l'horreur, puisqu'elle met en jeu le secret fondamental où se nouent les liens de la chair et de l'âme, la jeune femme va se relever transformée, purifiée, libérée, convertie à la vocation de vie qui est la sienne, même si cette orientation, énoncée à la toute fin du poème, reste purement inchoative.

Le tombeau est constitué de « dédales sourds » (p. 52) où court un fil d'Ariane. La mythologie grecque accompagne la mythologie chrétienne discrètement présente dans la « Lampe gonflée de vin et de sang », mais connotée surtout par le schème de la descente au tombeau suivie d'une résurrection ou d'une seconde naissance[18].

Le motif du fil d'Ariane fait l'objet d'une élaboration originale puisqu'il devient le lien qui rattache la visiteuse à l'« auteur du songe » — certainement pas Ariane — qui l'entraîne dans les profondeurs où elle sera livrée aux pharaons. Des imaginations grecques, égyptiennes et romaines

(chrétiennes) composent une atmosphère exotique et archaïque propre à susciter, comme dans la tragédie classique, un climat de grandeur et de terreur. Les rois, même dans les profondeurs de la terre, réduits à l'état de sèches momies, gardent les attributs de leur puissance. Incarnations de la transcendance, barbouillés de mort, ils ont de quoi inspirer une crainte mortelle. Quant à cet « auteur » du « songe » dans lequel s'enfonce la jeune femme, il rappelle l'ami énigmatique, ce danseur parfait qui *conduit ici* sa victime, dans cet envers du monde où l'on se trouve soudain introduit.

L'exotisme du poème, qui fait référence à une vieille civilisation, composite sans doute, très éloignée de la civilisation nord-américaine où nous vivons, a sans doute empêché certains lecteurs, et en tout cas les éditeurs approchés, d'y voir une expression du drame humain qui concerne chacun d'entre nous. Ainsi, on avait reproché à Nelligan son inspiration étrangère, nourrie de lectures européennes. C'est oublier que la religion chrétienne elle-même est pétrie de mythes antiques et moyen-orientaux... Il est tout de même significatif que la plupart des grandes œuvres québécoises, notamment en poésie, qu'il s'agisse de Nelligan, de Grandbois, de Rina Lasnier ou d'Anne Hébert, puisent leurs motifs fondamentaux en dehors de notre tradition culturelle, comme s'ils avaient à charge d'acclimater chez nous les vecteurs du savoir millénaire du monde.

Pour terminer cette analyse du recueil, j'aimerais revenir sur la démarche qui s'y affirme et la mettre en comparaison avec celle de deux autres textes : « Le torrent » et *Regards et jeux dans l'espace*, qui, comme on le sait, a eu beaucoup d'influence sur les premières œuvres poétiques d'Anne Hébert.

Du premier, je voudrais simplement signaler que, composé de deux parties, il aboutit, dans l'une et l'autre, à une conclusion fort semblable à celle du poème. Après le meurtre

de sa mère, dont l'exécution est confiée à Perceval, François se sent envahi par le torrent et connaît l'équivalent d'une traversée du tombeau : « Impression d'un abîme, d'un abîme d'espace et de temps où je fus roulé dans un vide succédant à la tempête. La limite de cet espace mort est franchie. J'ouvre les yeux sur un matin lumineux. Je suis face à face avec le matin. [...] Ai-je combattu corps à corps avec l'Ange ? » (*le Torrent*, p. 36-37). Cet accès au matin, à la lumière, est l'expression du sentiment de libération éprouvé. Délivré d'une mère dénaturée, François a momentanément l'impression d'avoir acquis la maîtrise de lui-même et du monde. De même, la visiteuse du tombeau des rois, après la rencontre initiatique des ancêtres dans un labyrinthe en dehors du temps et de l'espace, après l'incestueuse étreinte qui met à contribution « la source fraternelle du mal en moi » (*Œuvre poétique*, p. 54), émerge de la nuit et retrouve le matin qu'évoquait le premier poème du recueil, « Éveil au seuil d'une fontaine »[19]. Lutte avec l'Ange ou lutte avec les rois-frères-ancêtres-amants, le corps à corps est avant tout l'affrontement avec le plus obscur de soi. Et c'est lui-même que le personnage principal du « Torrent » rejoint enfin, au terme de son aventure : « Je suis seul, seul en moi. [...] Qui donc a dit que je n'étais pas libre ? Je suis faible, mais je marche. Je vois le torrent, mais je l'entends à peine. Ah ! je n'aurais pas cru à une telle lucidité ! [...] Tout vit en moi. Je me refuse absolument à sortir de moi » (*ibid.*, p. 56). Sans doute, le point où aboutit François n'est-il pas le jour renaissant. Il s'arrête à lui-même au lieu de s'ouvrir au monde. Mais toute découverte du matin suppose un tel passage par le gouffre.

La thématique de Saint-Denys Garneau est plus binaire, moins complexe que celle d'Anne Hébert. Son recueil présente d'abord, comme on le sait, des poèmes frais et lumineux, centrés sur l'enfance et sur la nature, puis on s'achemine vers un univers sombre, celui de la vie adulte, caractérisé par le désespoir et la sécheresse.

En gros, *le Tombeau des rois* reprend la même trajectoire. Ses premiers textes font une large place au dynamisme de la vie quotidienne, aux activités diurnes ; peu à peu, toutefois, s'affirme l'exigence de la profondeur, de la descente en soi, et l'on aboutit ainsi aux poèmes les plus tourmentés.

À la fin de *Regards et jeux dans l'espace*, le célèbre poème intitulé « Accompagnement » vient rétablir l'équilibre en suggérant la possibilité de quitter son « moi » en peine pour investir le « moi en joie » qui chemine à côté. L'image qui conclut « Le tombeau des rois », « cet oiseau [qui] frémit / Et tourne vers le matin / Ses prunelles crevées » (p. 54), renvoie au même dépassement d'une existence accablée et à une attitude plus favorable à l'accomplissement d'une libre destinée.

On peut toutefois signaler des différences importantes entre les thématiques de Saint-Denys Garneau et d'Anne Hébert. Chez le premier, la réalité extérieure est chose positive, objet d'un parcours sans frein ; c'est l'espace de la nature, qu'on habite avec l'innocence de l'enfant et dont on célèbre la transparence ; les éléments y fusionnent dans une sorte de tendresse liquide qui ramène, dans le présent, le sein maternel. En revanche, la vie intérieure à laquelle l'adulte est condamné est un univers sans joie, sans lumière, où tout est mesuré, contraint, où tout se dessèche et tend vers la mort.

Anne Hébert associe plutôt l'enfance, la fraîcheur et le rêve à l'intériorité, où l'on n'accède d'ailleurs qu'après l'enfance biologique, souvent marquée par la désolation. Il faut d'abord traverser l'espace nocturne de la réclusion, affronter un monde désarticulé par une « volonté antérieure » — la mère de François et l'« auteur du songe » dans « Le tombeau des rois » —, il faut subir l'étreinte d'amants-ancêtres ou la démoniaque curiosité d'une espionne... L'amour est le prélude à la mort qui deviendra permission de vivre soit le jour libéré, soit le rêve.

En somme, même si beaucoup de motifs poétiques chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert sont semblables, leur coefficient symbolique, comme on l'a vu plus haut à propos des « Petites villes », est souvent différent, voire diamétralement opposé. Le désespoir, voie d'accès royale au moi, est cependant chez tous deux le thème dominant.

Les Invités au procès

« Poème dramatique et radiophonique » diffusé par Radio-Canada en juillet 1952, *les Invités au procès*[20] porte encore certains signes de la passion que vouait la jeune écrivaine à Paul Claudel. On le comprend : l'esthétique théâtrale du génial écrivain laisse loin derrière celle des auteurs de pièces de boulevard qui ont si longtemps encombré la scène française.

L'influence claudélienne toutefois se résume à des traits peu nombreux et assez extérieurs. Il y a d'abord le choix d'un Moyen Âge de légende, comme le marque cette indication de régie supprimée de la version définitive : « Ce conte se passe au Moyen-Âge, à cette époque où voisinent, sur la terre, de douces saintes de vitrail et de ténébreux sorciers. » La présence intertextuelle de *l'Annonce faite à Marie* transparaît encore dans la conception de certains personnages, par exemple le père Salin, homme (soi-disant) juste et détenant l'autorité, et ses deux filles, Aude et Ba, la première d'une grande beauté, et la seconde « noiraude et crépelée, la vilaine petite Ba » (p. 159). On pense tout de suite à Anne Vercors, Violaine et Mara. Toutefois, Ba se révélera beaucoup plus douce que « vilaine » et accédera à une grande beauté, alors qu'Aude ne manifestera aucune des qualités de sainte de Violaine.

À la lecture, et peut-être surtout à la relecture, ce texte révèle de réelles beautés et une grande rigueur d'écriture. L'univers thématique d'Anne Hébert, d'une puissante originalité, et

le don de l'écrivaine pour les métaphores à la fois sobres et saisissantes, emportent l'adhésion du lecteur.

L'histoire, fort complexe pour un texte aussi court, n'est guère facile à résumer. Salin, un vieil homme, est le propriétaire d'une auberge où plus personne ne s'arrête depuis nombre d'années. Avec l'aide de son jeune fils Isman, il a complètement fouillé sa terre, à la recherche d'un introuvable trésor. Ses deux filles, tout comme leur frère, souffrent de la vie sans joie qu'elles mènent. Aude, toutefois, aspire au bonheur. Survient un voyageur — la musique suggère qu'il s'agit du diable en personne — qui apprend à Salin la découverte du corps de saint Julien l'Enfoui, le trésor même que cherchait Salin, à quelques lieues de là. Par malheur, la découverte a eu lieu sur la propriété de Jasmin, aubergiste qui est depuis longtemps l'objet de la haine de Salin, et c'est à ce rival que profitera le « nouveau pèlerinage » (p. 163).

Mais le voyageur, qui révèle un peu plus sa nature satanique, prédit l'apparition d'une « plante extravagante » (p. 165) dont le parfum attirera chez Salin la cohorte innombrable des maudits. Ce pèlerinage déclassera tous les autres. La fleur noire au cœur rouge, incarnation souveraine et maléfique du désir, devient le centre d'un jardin enchanté où Aude et Ba sont exposées les premières au sortilège.

C'est ainsi que Ba voit venir en rêve un beau chevalier qu'Aude, aussitôt, lui enlève, qualifiant sa sœur de laide et de folle. Apparaît Renaud, le chevalier d'argent aux yeux bleus. Aude l'attend à sa fenêtre. Mais Renaud est désarçonné par un autre cavalier, le Bossu, qui s'empare de la belle. Renaud arrive tout de même à l'auberge, ayant été trouvé en chemin par sa propre mère, dame Bérengère, qu'une intuition a jetée dans sa voiture. Renaud demande à Ba de voir « ce qu'il y a de plus merveilleux et de plus beau en cette demeure » (p. 173) ; comme il s'agit d'Aude, Ba, désespérée, se jette dans l'étang.

Apercevant Renaud, Aude décide de se soustraire à l'emprise du Bossu et tue ce dernier avec un poignard. Renaud cherche à la rejoindre, mais elle est enlevée par un marchand. La mère du beau chevalier s'amuse de toute cette aventure : « Une jeune fille s'envole, l'autre se tue ! » Voilà cependant que Ba, qu'on croyait morte, revient à la vie, transfigurée. Seules ses mains sont restées ce qu'elles étaient, ravinées de douleur et de misère. Avec le consentement maternel, Renaud s'éprend d'elle. Aude, en revanche, est complètement ravagée par ses amours et semble un cadavre ambulant. Par pitié pour sa sœur, Ba découvre ses mains qu'elle soustrayait aux regards, et Renaud, que blesse la vue de la misère, la fuit.

Arrive un gendarme, venu « enquêter sur les diableries d'ici » (p. 178). Le jardin soudain se révèle sans issue. L'action piétine un peu, jusqu'à ce qu'on découvre, parmi les invités de l'auberge, ce Jasmin qui exploite les reliques de Julien l'Enfoui. Il faudra encore la pendaison du jeune Isman pour que le gendarme ordonne de vider l'étang, centre du jardin maudit, afin d'en découvrir les secrets. C'est alors que, pris aux racines de la fleur noire, le corps d'une femme apparaît. C'est Saule, la femme de Salin. Son mari l'a étranglée, voilà dix ans, parce qu'elle était la maîtresse de Jasmin. En se jetant dans l'étang, Ba a été investie de la beauté de sa mère.

Puis l'étang se remplit de nouveau et l'on y jette Salin : « Que le Père et la Mère se consomment à loisir dans les ténèbres » (p. 186). Les autres maudits, à commencer par Jasmin, finiront au fond de l'étang alors que les « Innocents » retourneront au village, sous la protection du sacristain passé par là.

Voilà décidément beaucoup de péripéties, et pas moins de seize personnages pour une émission dramatique d'une heure. Et quel serait le personnage principal ? Salin, Aude, Ba ont une égale importance. Le principe de l'unité dramatique est, en fait, de nature poétique. Il s'agit du secret, symbolisé

par les profondeurs de l'étang. Tant que ce secret — un meurtre passionnel — n'est pas dévoilé, on n'arrive pas à faire le lien entre les scènes ou les personnages.

Le foisonnement des actions, dans ce qui se donne pour un *poème* dramatique, est révélateur de la densité narrative au cœur même du texte « métaphorique » (poétique). À vrai dire, tout ce luxe de péripéties n'est nullement subordonné à une intrigue consistante et bien articulée. Tout est mis en place pour permettre le dévoilement d'une énigme, et la compréhension rétrospective de ce qui y conduit, mais la révélation du mystère n'en laisse pas moins subsister une large part d'ombre. Une fois Saule retrouvée et son meurtre éclairci, une fois Salin précipité au fond de l'eau sombre reprenant ainsi sa place auprès d'elle, pour qu'ils soient ensemble l'Adam et l'Ève de l'*envers du monde*, l'on n'est pas plus fixé sur la nature du bien et du mal, de la vie et de la mort. Cependant le monde lui-même s'est un peu simplifié, les Innocents sont d'un côté et les damnés de l'autre, les premiers retournent au village et sont « [recollés] à la vie quotidienne » (p. 187), les autres pourrissent dans l'eau glauque.

L'étang que l'on va vider et, en quelque sorte, exorciser est une grande figure de l'intériorité ténébreuse, siège du désir et des puissances du mal. Il ressemble au tombeau des rois, recélant une morte qui est la Mère plutôt que les figures paternelles des ancêtres. Ba recevra d'elle la beauté, après une quête de mort qui la mènera justement dans les profondeurs. Le schème mort-seconde naissance est ici parfaitement illustré. Aude connaîtra plutôt le cheminement inverse. Elle se verra privée de sa beauté et réduite à un état quasi cadavérique que les premiers vers de « La fille maigre » seront chargés d'exprimer (p. 179). Voilà sans doute le premier exemple frappant, dans l'œuvre d'Anne Hébert, de l'autocitation, procédé qui crée des liens explicites entre tous les textes de l'auteure, tant poétiques que romanesques ou dramatiques, et en établit la profonde solidarité.

On peut relever aussi, à propos de la figure du gendarme, la présence de l'intrigue policière, déjà inscrite dans la dernière partie du « Torrent » puisque Amica travaille, pense François, pour la police et qu'elle enquêterait sur la mort de Claudine.

Les Invités au procès sont sans doute un texte trop chargé d'intentions, de symboles, de mystère pour constituer une pleine réussite littéraire, et peut-être aussi, malgré la prolifération des péripéties, y manque-t-il une action véritablement dramatique. Lu à la lumière des autres œuvres, il n'en apparaît pas moins chargé de sens et d'intérêt, et confirme l'importance de la problématique du secret, que les prochaines analyses permettront d'approfondir.

Notes

1. Du moins les deux qui ont été rédigées en dernier, « Le torrent » et « Le printemps de Catherine ». Le tournant semble se produire en 1943, année de la mort de Saint-Denys Garneau. Doit-on y voir une coïncidence ? La prudence est de mise dans ce genre de rapprochements. Ce qui importe, c'est le changement d'orientation lui-même et non sa cause biographique, difficile à établir en l'absence de témoignage direct.

2. Cité dans « Les années d'apprentissage », site Anne Hébert, p. 1.

3. La célébrité de Sartre et de Camus date des premières années de l'après-guerre (1945-1950).

4. On la retrouve, plus diffuse toutefois que dans *le Torrent*, chez les écrivains de *la Relève* : Robert Charbonneau (*Ils posséderont la terre*) et Robert Élie (*la Fin des songes*) ; mais aussi chez Françoise Loranger (*Mathieu*), Jean Simard (*Mon fils pourtant heureux*), Jean Filiatrault (*Chaînes*), André Langevin (*Évadé de la nuit, Poussière sur la ville*), etc.

5. Anne Hébert, *le Torrent*, Montréal, Beauchemin, 1950, 173 p. Le livre contient « Le torrent », « L'ange de Dominique », « La robe corail », « Le printemps de Catherine » et « La maison de l'esplanade ». Treize ans plus tard paraît *le Torrent* suivi de deux nouvelles inédites, Montréal, HMH, 1963, 249 p. Ces nouvelles sont : « Le mariage d'Augustin » et « La mort de Stella ». Dans l'édition française (Seuil, 1965), « L'ange de Dominique » est laissé de côté et « Le mariage d'Augustin » devient « Un grand mariage ». Nous

utiliserons la dernière édition, *le Torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, BQ (Bibliothèque québécoise), 1989, 176 p., qui reprend le contenu de l'édition de 1963 avec le titre modifié de l'édition française.

6. *Convergences*, Montréal, HMH, 1961, 324 p. Lire, en particulier, les pages 69 à 100.

7. Ly Laroudan, la femme scandaleuse de *Ils posséderont la terre* (Robert Charbonneau, 1941), ne s'occupe pas de son enfant. La mère de Mathieu, dans le magnifique roman de Françoise Loranger (*Mathieu*, 1949), sera à la fois despotique à l'égard de son fils, tout comme la Claudine d'Anne Hébert, et passionnée puisqu'elle reste fidèle, à sa façon, à son mari qui l'a fuie. Claudine (*le Torrent*, 1950) unit aussi monstruosité affective et dimension charnelle, mais sur le mode successif : avant sa maternité, elle se prostituait.

8. Chez Ernest Gagnon aussi, auteur de *l'Homme d'ici* (Montréal, HMH, 1963, 190 p.), où l'on trouve une problématique de l'intériorité proche de celle des écrivains de *la Relève*, l'aventure est l'affaire du *moi* profond, de ce qu'il appelle l'« homme d'ici » : « [...] il n'est d'aventure que l'aventure intérieure, il n'est d'aventure que verticale, plongée hardie dans le mystère que nous sommes » (p. 25). L'opposition homme d'ici / homme de là-bas est utile pour saisir les enjeux fondamentaux à l'époque de *la Relève.*

9. Les lourds cheveux d'Amica, « noirs et très longs », « presque bleus » (p. 41), rappellent la bête qui a « une belle robe noire aux reflets bleus » (p. 34). Et le cheval, fougueux, passionné, a « les naseaux fumants », il « ne cessait pas de souffler bruyamment » (p. 34). Amica, pour sa part, ne cesse pas de rire et « elle me souffle toujours dans le cou. Elle rit dans mon cou. [...] Je sens son cœur battre, à peine essoufflé par ce rire que je n'entends pas (p. 41) ». Les deux, la belle et la bête, sont des forces infatigables, toutes deux associées à la passion. Plus précisément, elles sont deux incarnations du mal. Perceval est un « démon captif, en pleine puissance », il est le mal auquel François veut rendre la liberté (p. 36). Plus tard, François fait cette constatation qui parachève la comparaison (implicite) avec Perceval : « Amica est le diable. Je convie le diable chez moi » (*id.*). Amica fera, pour la destruction de François, l'équivalent de ce que Perceval a fait pour celle de Claudine. Perceval « a pris son galop effroyable dans le monde », renversant et éventrant la mère (p. 37). Amica se sauvera « avec l'argent du mal » et « elle ira dans le monde, répétant qu'elle l'a trouvé ici... » (p. 55). Perceval, Amica sont des forces qui traversent l'espace confiné de l'ici, qui dévastent tout sur leur passage, qui appartiennent à l'espace du monde le plus vaste, qu'ils emplissent de leur allègre malfaisance.

10. Dans un article intitulé « À la source de l'énigme : "Le torrent" d'Anne Hébert », Janet Paterson montre que la nouvelle, écrite en 1945, est grosse de

toute l'œuvre à venir, notamment des *Fous de Bassan*, dont le sujet s'y trouve annoncé en termes très précis. *Tangence*, n° 50, mars 1996, p. 7-19.

11. Voir *Convergences*, *op. cit.*, p. 46-66.

12. Nous renvoyons à l'édition de l'*Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal compact, 1993, p. 7-54.

13. Paris, Seuil, 1958, p. 143 et 190.

14. L'influence de Saint-Denys Garneau est évidente. Dans *les Solitudes*, on trouve ce premier passage : « Qui est-ce qui a mangé notre joie / Car il y a certainement un traître parmi nous [...] » (*Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949, p. 187) ; et cet autre : « Il y a certainement quelqu'un qui se meurt [...] » (*ibid.*, p. 204).

15. Contrairement à une autre, beaucoup plus frappante : « J'aime un petit bourgeois vert » pour « J'aime un petit bougeoir vert » (p. 38).

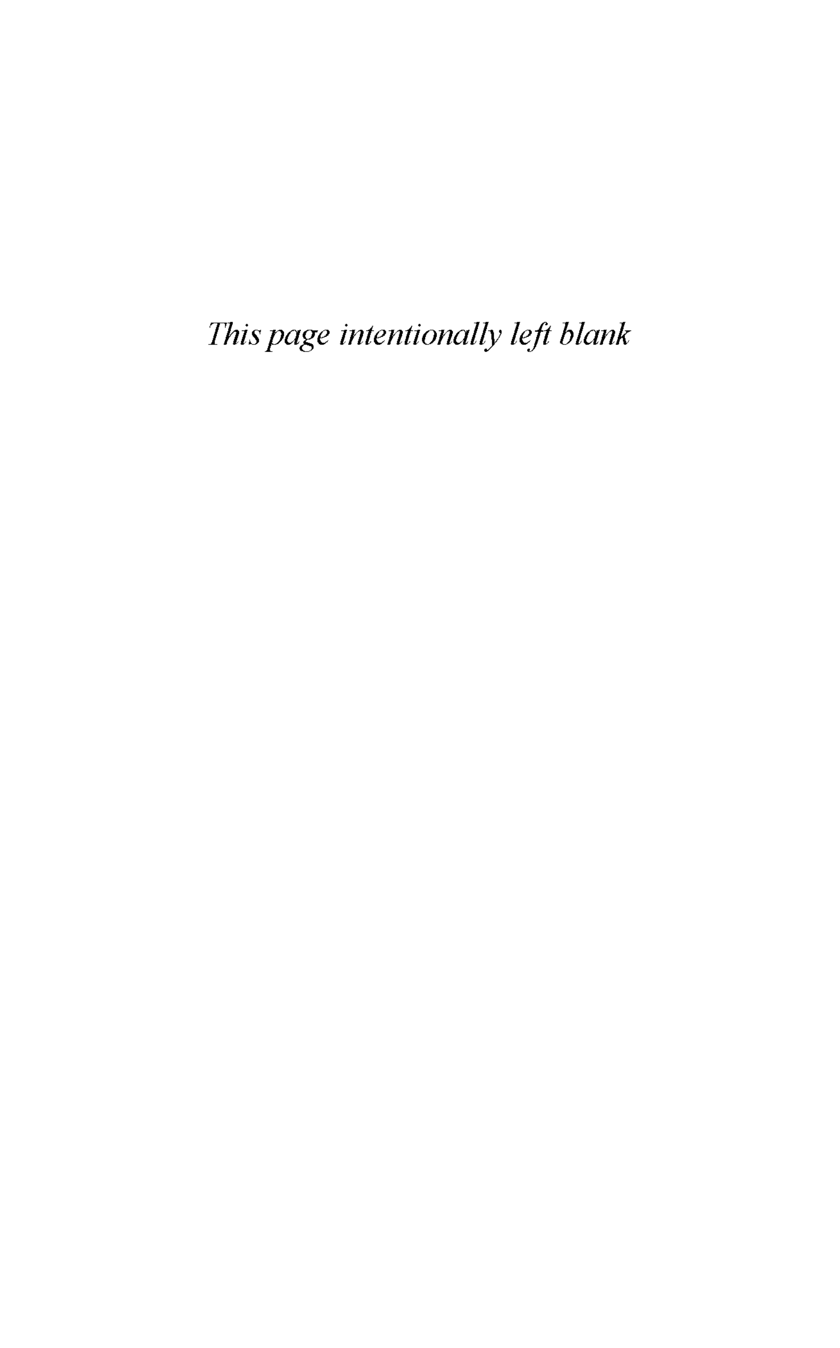
16. On trouve ici un très bel exemple de cette désarticulation physique que Gérard Bessette a étudiée chez Anne Hébert : « La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert », *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 13-23.

17. Le faucon qui sert à la chasse, quant à lui, est aveuglé par un capuchon qu'on lui retire au moment de le lâcher.

18. Thème déjà abordé dans le poème sur Pâques des *Songes en équilibre*. Voir *supra*, p. 27-28.

19. Le dernier poème était déjà compris dans le premier qui évoquait la « pénétrante nuit » du sommeil aux « songes inattendus » et les « anciennes traces » effacées (p. 13).

20. *Le Temps sauvage*, *la Mercière assassinée* et *les Invités au procès*, Montréal, HMH, 1967, 190 p. *Les Invités au procès* occupent les pages 155-187. Une version polycopiée, comportant quelques variantes, a été diffusée au cours des années soixante avec la permission de l'auteur, à l'usage des étudiants de l'Université de Montréal.


This page intentionally left blank

CHAPITRE 3

~

LA LIBÉRATION

La conversion du moi à la profondeur, à partir du *Torrent,* inaugure une éprouvante expérience de dépouillement et de solitude, une lutte aussi contre les puissances hostiles qui se cachent au fond de soi. Mais au terme de la traversée du labyrinthe, un espoir devient possible. C'est dire qu'un processus de libération s'est mis en place, même si le sujet l'a vécu en quelque sorte passivement, ou inconsciemment. La libération positive, recherchée pour elle-même, sera le thème des œuvres suivantes — les seules, peut-être, de l'œuvre d'Anne Hébert qui comportent l'affirmation d'une certaine révolte personnelle.

Les Chambres de bois

Le premier roman d'Anne Hébert est l'histoire de Catherine et du couple qu'elle forme avec Michel, son mari. Histoire d'amour, mais d'un amour difficile et malheureux. À la fin, Catherine se libère et entreprend de refaire sa vie avec un autre homme.

Au cours de son existence avec Michel, Catherine dépérit, car le jeune homme est un ennemi acharné de toutes les manifestations de la vie — spontanéité, exubérance, bonheur, qui

sont des dispositions héritées de l'enfance. Catherine provient d'un milieu sain et assez rude, une ville ouvrière où il faut lutter quotidiennement pour maintenir l'ordre et la propreté menacés par la suie des hauts fourneaux. Malgré son existence laborieuse, Catherine a le sens du bonheur. Michel, en revanche, a vécu une enfance oisive et triste. De son père, seigneur hautain et brutal, il a hérité un inattaquable égoïsme et le refus des contraintes de la réalité. Comme sa sœur, Lia, il vit dans le rêve et veut imposer sa façon de vivre à la femme qu'il a épousée et qui vient d'un tout autre milieu.

« Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre (p. 83)[1] », dit Michel à Catherine dans un chapitre où il lui avoue qu'il ne l'aime pas mais qu'il a besoin d'elle. L'amour supposerait un dépassement de soi dont il est bien incapable.

Michel crée donc pour Catherine une sorte d'enchantement, une contrainte qui détermine un renoncement graduel à la vie, au profit de ce qu'on pourrait bien appeler une sagesse, au sens le plus négatif du terme. Catherine doit être « tranquille comme l'eau dans un verre » : image saisissante, car elle réactive un cliché, celui de la « tempête dans un verre d'eau », bien propre à rendre compte des petites agitations sans conséquence de la vie bourgeoise. Toute révolte, en fait, est dérisoire car, à moins de rompre radicalement avec cette existence bourgeoise, on est noyé, voué au calme plat. Catherine viendra bien près de succomber, mais heureusement, au plus fort de sa prostration, elle trouvera les ressources qui feront voler la chambre en éclats.

L'histoire des *Chambres de bois* rappelle l'argument de nombreux poèmes du *Tombeau des rois*, à commencer par le texte éponyme qui fait plus ou moins la synthèse de tout le recueil.

Dans ce poème, la visiteuse, sujet de l'action, se caractérise d'abord par sa soumission. Il s'agit d'une toute jeune femme, en continuité avec son passé lointain puisqu'elle est qualifiée d'enfant :

> (En quel songe
> Cette enfant fut-elle liée par la cheville
> Pareille à une esclave fascinée ?) (*Œuvre poétique*, p. 52)

Dans la deuxième strophe, elle se disait « Étonnée / À peine née » : elle touche donc au temps de sa naissance, au moment où elle doit subir la confrontation avec la mort par l'entremise de ces rois qui semblent avoir pour elle la signification d'ancêtres. « Enfant » peut d'ailleurs connoter ce lien familial : la jeune femme est *leur* enfant, leur descendante ; elle affronte les figures de son propre passé, d'une lignée qui pèse sur sa vie comme une destinée. Le tombeau des rois est un caveau de famille, agrandi, magnifié par le mythe.

Donc, cette « enfant » est soumise, entraînée malgré elle dans une sorte de descente aux enfers. Or Catherine est, elle aussi, un être sans malice et complaisant, qui n'entend rien aux calculs et aux habiletés des êtres très civilisés, tels Michel et Lia, lesquels abusent de sa bonté et de son innocence. Lorsque la révolte commence enfin à poindre en elle, on lit : « Pour la première fois peut-être, elle ressentait une grande colère submergeant toute peine, cherchant éperdument une issue en son être soumis et enfantin » (p. 128). C'est tout un, on le voit, d'être soumis et d'être un enfant : la révolte annonce un autre âge de la vie, celui de la vie adulte, dont nous entretiendra surtout *Mystère de la parole. Le Tombeau des rois* (le recueil comme le poème qui porte ce titre) ne contient encore aucune expression de révolte, mais il montre plutôt les différents abus dont le sujet est victime de la part des autres ou de soi-même. Il est « une esclave fascinée », trop fascinée pour être consciente de son esclavage. Et telle est bien Catherine à l'égard de Michel.

Elle se dévoue au point de se contraindre à ressembler à l'image qu'il se fait d'elle et qui est la négation de sa réalité.

Le décor étouffant des chambres de bois où vivent les époux ressemble fort à ce tombeau « Aux chambres secrètes et rondes, / Là où sont dressés les lits clos » (*Œuvres poétiques*, p. 53), et les rares et décevantes étreintes que Catherine reçoit de son mari rappellent celles que les rois, indifférents, réservent à la visiteuse. Le contact amoureux entre Catherine et Michel est bref, tout de suite rompu (« toute chaleur se retirait de Michel », p. 71), la vie des corps faisant place plutôt au froid des objets : « Catherine entre ses bras, désertée, devenait pareille à une jeune offrande sur la table de pierre » (*id.*). La vie subsiste, sans doute, dans l'offrande, mais pour peu de temps, en attendant que le dieu agrée le sacrifice. Le poème le dit ainsi :

> Sur une seule ligne rangés :
> La fumée d'encens, le gâteau de riz séché
> Et ma chair qui tremble :
> Offrande rituelle et soumise. (*Ibid.*, p. 53)

Le tremblement souligne bien l'horreur sacrée, la terreur devant une autorité arbitraire et souveraine, en même temps que l'impossibilité pour le moi de concevoir une évasion. La jeune femme est littéralement vouée à la mort, tout comme Catherine du fait de la cruauté inconsciente, aveugle, de Michel. Catherine descend dans les profondeurs de son être, jusqu'aux ressources ultimes de la vie : elle « luttait pour sa vie contre l'étrange amour de cet homme » (p. 142), Michel ne pouvant aimer sa femme, paradoxalement, que si elle est menacée de mort.

On lira aussi ce passage qui lie significativement le « pays d'enfance » et l'appartement parisien de Michel (les troublantes « chambres de bois ») où il a vécu avec Catherine : « Tout est noir, songea-t-elle, évoquant le pays d'enfance de Michel et Lia d'où elle s'était échappée comme une taupe aveugle creusant sa

galerie vers la lumière » (p. 179)[2]. Le domaine des seigneurs est relayé, depuis quelques années, par « l'ombre dévastée des chambres de bois » (*id.*).

Dans « Le tombeau des rois », l'amour, ou plutôt l'étreinte avec les sept pharaons d'ébène, produit indirectement la libération, qui suppose la liquidation d'un passé très lourd (« [...] les morts hors de moi, assassinés »). Les figures funèbres présentent un aspect d'idole ou de momie, de corps desséché (« l'étau des os », « la main sèche »). Cette apparence est aussi associée, jusqu'à un certain point, à Michel[3], fils de seigneur et seigneur lui-même (il appartient à une sorte de caste supérieure), vivant dans l'air raréfié des chambres de bois — et de la névrose. Celle-ci se traduit surtout par un amour régressif pour Lia, associée à son enfance[4].

On ne trouve pas, dans « Le tombeau des rois », l'équivalent de Bruno, qui représente l'amour sain et qui est un puissant adjuvant de la libération. La révolte et l'amour fortifiant sont plutôt des thèmes de *Mystère de la parole*, notamment de « La sagesse m'a rompu les bras », que j'analyserai plus loin[5].

Dans *les Chambres de bois*, Catherine est en quelque sorte prisonnière d'un espace domestique où on l'a menée et qui a tous les caractères d'une « chambre fermée », pour reprendre le titre d'un poème important (« La chambre fermée », *Œuvre poétique*, p. 35). Qui a poussé Catherine à choisir ce destin ? Il y a Michel, sans doute, et l'amour qu'elle porte à cet homme qu'elle voudrait consoler. Mais Michel n'est peut-être qu'un complice, un « ami tranquille » (*ibid.*, str. 1) qui cacherait une présence plus secrète, peut-être antérieure à lui. On peut noter ici que le genre poétique, qui n'est pas astreint au réalisme du roman, peut évoquer plus facilement ce que la psychanalyse appelle l'autre scène, c'est-à-dire l'inconscient.

La « chambre fermée » a ses particularités, distinctes de celles du roman. On peut y déceler une atmosphère enfantine

et chaleureuse (str. 2), et une adaptation parfaite aux dimensions du sujet (str. 3). Mais il y a peut-être lieu, justement, de s'en inquiéter : « Qui donc a pris la mesure / De la croix tremblante de mes bras étendus ? » Il y a de la crucifixion dans cette disposition des membres, de la peur dans le tremblement ; et la chambre enclôt le corps comme un cercueil (voir str. 5). Le sujet est aussi séparé du monde que le mort dans sa tombe, il est soustrait à l'étendue objective, doit réinventer l'espace pour lui-même : « Les quatre points cardinaux / Originent au bout de mes doigts / Pourvu que je tourne sur moi-même / Quatre fois / Tant que durera le souvenir / Du jour et de la nuit » (str. 3). Le jour et la nuit sont perdus. Plus de point de repère extérieur : le monde a disparu.

Catherine, sur le mode réaliste, bien sûr, vit un semblable enfermement :

> La rumeur de la ville, avec ses marchés criards d'odeurs, ses jours humides, ses pavés raboteux, ses grandes places éclatantes, ses paysages d'étain aux environs de l'eau et des ponts, ses voix humaines bien sonores, venait mourir, pareille à une vague, sous les hautes fenêtres closes.
>
> Derrière les rideaux, en cet abri couleur de cigare brûlé, aux moulures travaillées, au parfum de livres et de noix, Michel et Catherine se fuyaient, se croisaient, feignaient de s'ignorer et, situés pour toujours l'un en face de l'autre, en un espace aussi exigu, craignaient de se haïr. (p. 81-82)

Les deux nouveaux mariés font figure de prisonniers condamnés à une intolérable promiscuité. Non seulement n'y a-t-il aucune échappée possible vers l'extérieur, mais l'intérieur n'offre pas la possibilité de rentrer en soi-même. L'ici est alors vécu comme une agression ; l'*autre* est un ennemi.

Catherine voudrait vivre sa vie d'amoureuse, laisser se dilater son cœur ; mais Michel refuse de se donner, et Catherine se trouve séparée de son propre cœur, obligée de faire face au vide. « Il y avait une minute incroyablement vide où les arabesques du tapis éclataient dans les yeux de Catherine » (p. 79). Dans le passage où est évoquée l'impossibilité de communiquer avec Michel, les motifs du tapis où Catherine voudrait lire la peine de l'homme qu'elle aime constituent une projection, une anamorphose de son propre cœur dont elle se trouve séparée — idée qui sera précisée plus loin.

Le poème représente aussi ce dédoublement. Le cœur, siège de la vie amoureuse, est posé sur la table (*Œuvre poétique*, p. 36, str. 4), séparé du corps par le destinateur inconnu. La vie présente, vouée à l'intériorité, est une vie schizophrénique, marquée par la dissociation entre l'affectivité et la sensation, désormais autonomes : « Laisse, laisse le feu teindre / La chambre de reflets / Et mûrir et ton cœur et ta chair ; / Tristes époux tranchés et perdus » (str. 6). Le mot « époux » vient indiquer ce que les deux composantes de la sensibilité ont désormais d'étranger l'une à l'autre : la personne s'est dédoublée, et les deux entités se combattent et se fuient. Voilà bien ce que sont, dès le début de leur vie commune, Catherine et Michel. Le mariage marque pour Catherine le début de la vie intérieure, la vie *d'intérieur*, et elle y fait tout de suite l'apprentissage du non-amour, c'est-à-dire de la dissociation entre le cœur et la chair :

> — Catherine, c'est affreux, je ne t'aime pas.
> — Je le sais bien, Michel, je le sais bien.
> La voix de Catherine, tranchée d'avec son cœur, chantait toute seule sa petite chanson légère. (p. 82)

Catherine est séparée (« tranchée ») d'avec son cœur comme elle l'est d'avec Michel. C'est une seule et même chose, d'être mariés et d'être disjoints (« Tristes époux tranchés et perdus »). Et ce cœur en dehors d'elle, c'est aussi le faucon

aveugle qui guidera la jeune femme dans la ténèbre, jusqu'à une aube improbable et pourtant réelle qui sera son salut.

Les chambres de bois, c'est-à-dire l'appartement de Michel à Paris, représentent donc un espace coupé du monde. Elles sont, pour Catherine qui est, au départ, une jeune femme saine et tournée vers la réalité, ce qu'Anne Hébert appelle, dans un de ses poèmes de la fin du *Tombeau des rois*, « L'envers du monde » (*ibid.*, p. 45). L'expression pourrait s'appliquer à cet espace de derrière les miroirs où sont postés les ancêtres morts, dans « Vie de château » (p. 47), ou au tombeau des rois. C'est l'espace du dessous, évoqué déjà dans « En guise de fête » (p. 31, str. 4) : « Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus. » C'est aussi ce monde des profondeurs, à distance duquel il faut se tenir, comme le dit le poème « Les grandes fontaines » : « N'allons pas en ces bois profonds / À cause des grandes fontaines / Qui dorment au fond » (p. 15). Déjà ces eaux, semblables aux miroirs de « Vie de château », sont un miroir pour le moi fasciné, « Vocation marine où je me mire » (str. 4) ; et l'envers du miroir, qui n'est pas encore hanté par les ancêtres fantômes, offre toutes les garanties d'une « solitude éternelle », d'une séparation d'avec l'univers des vivants. L'expérience de l'envers du monde, qui est celle même de l'intériorité, c'est la mort expérimentée au sein de la vie quotidienne, telle que la raconte le beau poème « Il y a certainement quelqu'un » :

> [Celui qui m'a tuée]
> A oublié de me coucher
> M'a laissée debout
> Toute liée
> Sur le chemin
> Le cœur dans son coffret ancien [...] (p. 44)

La mort au sein de la vie, Catherine la subit dans l'espace clos de l'appartement parisien. Le poème parle d'un meurtrier

paradoxal (puisque la victime est morte tout en ne l'étant pas), d'un assassin délicat, qui est vraisemblablement une personne de son entourage — mari, amant ou ami —, et il est facile de voir en lui, en filigrane, l'énigmatique figure de Michel. Peut-être aussi celle d'Ysa, le jeune marin et parfait danseur de « L'ange de Dominique », dans *le Torrent*. Ysa représente pour Dominique, qui est paraplégique, une libération qui ne peut conduire qu'à la mort. Michel, pour sa part, n'apporte d'aucune façon à Catherine une libération, mais on peut penser qu'il est une étape nécessaire dans son cheminement vers une vie épanouie, non plus celle de l'enfance mais de la maturité. Et Michel donne donc à Catherine, qui est au début du roman une fille d'ouvrier s'occupant uniquement de tâches ménagères, le sens de l'intériorité (notamment, il l'initie à l'univers de la poésie) et le sens du rêve, mais cela suppose une mort : mort au monde et au réel, à la vie immédiate, au quotidien et au travail.

~

Les Chambres de bois d'Anne Hébert n'appartiennent certainement pas au Nouveau Roman, contrairement à *l'Incubation*, de Gérard Bessette, ou encore à *Prochain Épisode*, d'Hubert Aquin. Elles n'appartiennent pas davantage à la tradition du roman réaliste, comme *Bonheur d'occasion* qui en est le meilleur exemple dans la littérature québécoise. C'est que le réalisme, tout en étant présent à certains égards dans *les Chambres de bois*, y est subordonné à une logique autre, qu'on peut qualifier de logique poétique. Cela dit, gardons-nous de parler de « roman poétique » — étiquette aux connotations péjoratives qui évoque le lyrisme facile et la sentimentalité évités précisément par Anne Hébert depuis *les Songes en équilibre*. Parlons plutôt de roman-poème[6]. La dénomination permet de rendre compte du travail de l'écriture, qui est remarquable chez Anne Hébert, et de la stylisation de la représentation romanesque qui en résulte. Tout se passe comme si le raconté était mis entre parenthèses, soustrait au flux du narré naturel

ou spontané, et donné à contempler — tout comme, dans le poème, l'expression est absolument indissociable de ce qui est dit.

Ce qui fait des *Chambres de bois* un poème, ce n'est donc pas l'absence ou la faiblesse de la dimension narrative, comme dans le « roman poétique » ; c'est le fait que le discours narratif devient spectacle en quelque sorte, qu'il est à apprécier pour lui-même, et cela grâce à un certain nombre de procédés.

Il y a d'abord la segmentation du récit, qui est d'ailleurs un trait constant de l'écriture romanesque d'Anne Hébert. Le texte est fait de petits morceaux, comme une mosaïque.

Il est composé de trois parties, et l'on pourrait le comparer à un drame en trois actes centré sur la vie conjugale : I - avant le mariage ; II - la difficile vie à deux ; III - le départ de l'héroïne.

Chacune des parties comporte de nombreuses divisions : 11 pour la première, 21 pour la deuxième et 14 pour la troisième ; ce qui fait 46 au total, pour un roman d'environ 160 pages. Plus encore, neuf segments se composent de deux sous-segments, et un autre, de trois, ce qui donne, au total, 57 divisions (moins de trois pages, en moyenne, pour chacune). C'est dire la grande discontinuité narrative. Pas de longues scènes romanesques où les gestes, les paroles sont rapportés par le menu ; pas de représentation profuse de la réalité extérieure au moyen de quelque description étendue de l'environnement matériel ou social (maison, nature, quartier, etc.), comme chez Balzac. Le segment le plus considérable a huit pages. Plusieurs tiennent dans une seule.

Pas de longues scènes, donc. Les mini-scènes, en revanche, sont très fréquentes, car le récit est constamment constitué d'éléments concrets. On voit le personnage dans son « corps » et son « décor » (pour rappeler le titre d'une étude de Jean-Pierre Richard[7] sur Balzac). Le mode de narration est la mimésis, qui montre les choses ; non la diégésis, plus abstraite, qui résume

l'action. C'est toujours à partir de faits et gestes, de circonstances précises, à travers des situations bien concrètes, que les menus événements nous sont racontés.

L'extrême segmentation du récit pourrait mener à un schématisme : les faits, les rapports entre les personnages seraient évoqués en surface seulement, de façon tout extérieure. Ici, c'est plutôt le contraire. Chaque segment est d'une grande richesse d'évocation, à travers des notations simples mais chargées de sens, de sorte que, loin de paraître rapide, le récit peut parfois sembler long à force de densité. Il ne faut pas conclure pour autant à quelque lourdeur de la narration. Tout est raconté de façon vivante et concrète, en faisant appel à des détails d'une grande fraîcheur, tirés d'une vie quotidienne redécouverte, en quelque sorte, par le regard de l'auteur ; vue à travers une sorte d'innocence qui rend aux objets leur entier pouvoir de suggestion. C'est par là que, tout en étant fortement articulé sur le plan narratif, le récit tend, comme le poème, à suspendre le mouvement de la lecture et à imposer au lecteur la rêverie, dans la direction des connotations qu'il comporte.

La segmentation fait du récit un chapelet de moments réduits à l'essentiel — sans longue préparation réalisée sur le terrain de l'anecdote, d'autant que l'essentiel se situe du côté de l'intériorité, non des rapports extérieurs. La segmentation est d'autant plus nécessaire, comme élément de discontinuité, que les personnages sont peu nombreux et vivent toujours ensemble. Il y aurait un grand risque de monotonie, et même de piétinement du discours narratif, si l'auteur ne cherchait à concentrer le récit de la vie des personnages, vie à deux ou à trois, autour de petits événements distincts, et à en faire des morceaux de lecture autonomes.

La légèreté du discours narratif, due à l'absence de préparation explicite des moments de conflit et aussi à la façon élégante et sobre avec laquelle ceux-ci sont traités, contribue

beaucoup à entretenir l'intérêt. Ce qu'un autre romancier prendrait plusieurs pages à représenter, sans épargner au lecteur une seule nuance de la montée des exaspérations entre deux êtres, Anne Hébert le fait sentir en quelques lignes seulement, laissant dans l'ombre tout le fatras psychologique pour ne retenir — comme au théâtre, forme de création qu'Anne Hébert a pratiquée, de loin en loin, toute sa vie — que les paroles et ce qu'on pourrait appeler des indications de régie. Ces paroles sont remarquablement efficaces et nous entraînent hors du réalisme, dans une sorte de vérité absolue du texte.

Analysons, de ce point de vue, un passage qui correspond à ce que, dans le roman courant, on appellerait volontiers une scène de ménage, et voyons comment le traitement narratif permet de créer une vision tout autre que la vision réaliste.

> ~ Elle se dépêcha de crier, tout essoufflée :
>
> — Comme c'est tranquille, ici ! Dis quelque chose, Michel, je t'en prie, parle, fais quelque chose ! Ça y est, le tic-tac de l'horloge va prendre encore toute la place !
>
> — Comme un cœur monstrueux, Catherine, comme le cœur énorme de cette douce place minuscule où je t'ai menée.
>
> Michel n'avait pas bougé, parlant d'une voix lente et égale, comme s'il lisait. Catherine dit tout bas :
>
> — Michel, tu es méchant.
>
> Le jeune homme bondit sur ses pieds.
>
> — C'est toi qui es mauvaise, Catherine, une sale fille, voilà ce que tu es, comme Lia, comme toutes les autres !
>
> Catherine protesta doucement, presque tendrement :
>
> — Michel, mon mari, c'est toi qui es méchant.
>
> Le silence intolérable dura entre eux. Catherine se tint debout devant son mari, les doigts fermés, sans rien de

> donné dans le regard, ni larme, ni reproche, sans rien qui laisse prise, stricte et droite, mince fille répudiée sur le seuil. (p. 79-80)

Ce dialogue est formé de paroles simples, et en même temps déconcertantes dans la mesure où le réalisme est mis de côté au profit d'une vérité plus essentielle des êtres. Voyons ce qui se passe. Catherine déplore l'insupportable tranquillité des lieux. Elle se plaint d'abord en des termes tout à fait *pertinents*, selon la logique réaliste : « Comme c'est tranquille, ici ! Dis quelque chose, Michel, je t'en prie, parle, fais quelque chose ! » L'exaspération est grande, mais son expression est à la mesure d'une situation quotidienne. Or, Catherine poursuit en s'écriant : «Ça y est, le tic-tac de l'horloge va prendre encore toute la place. » On quitte, dès lors, le registre du dialogue vraisemblable pour celui de l'expression littéraire, de l'image, le tic-tac apparaissant comme une métonymie hyperbolique du silence et du calme. Cette qualité d'image que revêt l'expression (le réalisme devient irréalisme, pour reprendre le terme de Janet Paterson[8], ou transréalisme si l'on préfère) est d'autant plus évidente qu'on pense aisément, sur le plan intertextuel, au poème de Saint-Denys Garneau qui contient les vers connus : « [...] On travaille / On se repose / Tout est tranquille // Tout à coup : tic tac / L'horloge vient nous rejoindre par les oreilles / Vient nous tracasser par le chemin des oreilles / Il vient à petits coups / Tout casser la chambre en morceaux [...] Tout est en trous et en morceaux » (« Le pas étrange de notre cœur », *les Solitudes*, in *Poésies complètes*, p. 163-164). C'est la même violente intrusion que redoute la femme de Michel, sous une forme un peu différente. Le tic-tac ne va pas tout casser, mais il va occuper toute la place.

Et Michel, sadiquement, confirme la crainte de Catherine. Il le fait par une comparaison métaphorique, où le tic-tac est précisément placé au centre du lieu qu'ils habitent : « Comme un cœur monstrueux, Catherine, comme le cœur énorme de

cette douce place minuscule où je t'ai menée. » Voilà, en prose, le langage même de la poésie, c'est-à-dire de la connotation souveraine. Il y a peu à comprendre, rationnellement, dans ces mots de Michel, et pourtant on sent là une grande densité de sens. Il y a l'espèce de scandale d'une impossibilité matérielle : le cœur énorme et la place minuscule qu'il occupe. Comment le minuscule peut-il contenir le gigantesque ? Un schème de suffocation se dessine ici en filigrane, et cette suffocation rejoint celle de Catherine, tout en se rapportant à la réalité même qui l'agresse. D'autre part, le cœur monstrueux peut apparaître comme la projection du cœur de Michel, aussi insensible qu'une horloge. L'insensibilité, la vacuité affective de Michel règnent dans la « place » de la même façon que le vide, dans le « château d'ancêtres / Sans table ni feu / Ni poussière ni tapis » (« Vie de château », *Œuvre poétique*, p. 47). Dans le château, seuls sont présents les miroirs, qui ne sont précisément pas des présences pleines, mais de simples surfaces qui peuvent les refléter, tout comme le tic-tac est une parodie, une copie du temps qui passe, la forme vide du temps que pourrait remplir un événement qui ne vient pas.

Enfin, dans cette réplique, Michel se donne pour le meneur de jeu (« cette douce place minuscule où je t'ai menée »), position qui évoque celle du destinateur : l'« auteur du songe » dans « Le tombeau des rois » (*ibid.*, p. 52) ou cet assassin délicat qui laisse sa victime debout et qui lui permet ainsi de continuer à être témoin de la beauté du monde (« Il y a certainement quelqu'un », p. 44 ; voir aussi p. 35, 1re str.).

C'est sans bouger que Michel répond à Catherine : le corps n'a aucune part à la confrontation entre les époux. Michel parle « d'une voix lente et égale, comme s'il lisait ». En liaison avec le propos « poétique », le comportement transgresse lui aussi le réalisme. La vie est comme un livre, la personne est un personnage, une idée. C'est ainsi que Catherine, un peu plus loin, va répondre à Michel qui avoue ne pas l'aimer : « Je le sais

bien, Michel, je le sais bien. / La voix de Catherine chantait toute seule sa petite chanson légère » (p. 82). La vie est un livre, la parole est une chanson, le réel est *culturel*, aux antipodes de la nature. L'être est dissocié, la voix est coupée du corps figé, frappé de léthargie.

Suivent les accusations de méchanceté, d'abord celle de Catherine qui est faite d'une voix basse, sans le pathos qui l'aurait naturellement accompagnée. On comprend tout ce qu'il y a de discours retenu dans ces quelques mots, d'une sobriété saisissante. Ces mots ont l'air, moins d'un reproche (même si le reproche y est contenu) que d'une constatation, d'autant plus accablante pour Michel qu'elle semble dénuée de colère ou de rancœur. L'effet de ces mots sur Michel est grand puisqu'il est arraché à son immobilité. Il « bondit sur ses pieds ». Tout ce passage est écrit en focalisation externe : on entend les paroles échangées, on voit les comportements se manifester, sans que le point de vue de l'un ou de l'autre soit évoqué directement. Sans doute, comme au théâtre, les paroles du récit donnent à connaître non seulement le « message » des personnages, mais aussi l'intériorité dont il procède. C'est le cas des répliques ou des « indications de régie » les plus complexes, telle la réplique de Michel évoquant le « cœur monstrueux ». Mais d'autres segments textuels sont des notations brutes, qui vont droit à l'essentiel, ne retiennent que lui. Ainsi, après : « Michel, tu es méchant », qui résume et conclut tout un monde de réflexions de Catherine, on lit : « Le jeune homme bondit sur ses pieds », description abrupte d'une réaction très vive elle-même. Ces mots, bien que tout simples, sont lourds de l'énorme tension des rapports entre les personnages.

On voit donc plusieurs procédés concourir ensemble à la mise en poème du récit. La segmentation narrative en est un, mais la grande densité de la représentation en est un autre, indissociable du précédent. La représentation est réduite à l'essentiel et en même temps chargée de connotations, de

résonances. La focalisation externe, qui mène à un discours de type dramaturgique (dialogues et indications de régie), permet d'éviter la description psychologique, trop réaliste, trop explicite, et de lui substituer plutôt un discours poétique, non lyrique certes, mais imagé ou symbolique. Dans la direction qui s'ouvre ainsi, on pourrait aboutir au minimalisme narratif de *Détruire, dit-elle*, de Marguerite Duras. Le non-dit, dans de tels textes, est toujours très considérable, et le texte s'emploie justement à le faire ressortir. Le discours narratif se fait litote. Tout concourt à la stylisation de la représentation, qui est réaliste au départ mais qui débouche sur le mystère des êtres et des choses, en même temps que l'action s'élève vers le mythe.

Voici quelques exemples de stylisation manifeste du contenu narratif.

> [La servante] tendait alors à Catherine, cérémonieusement, sur une corbeille, des livres, du linge, des bobines et des ciseaux. Catherine prenait place, rangée par la servante, ainsi que toute chose en cette demeure, égarée ou prise par mégarde. Contre la boiserie, incrustée comme un dessin de bas-relief, la jeune femme lisait ou tirait l'aiguille, jusqu'au repas du soir qu'elle prenait en face du silence de Michel, dès après le départ de la servante. (p. 87)

La stylisation commence au niveau le plus immédiat de la représentation, avec l'attitude cérémonieuse de la servante — qui occupe une place non négligeable dans tout le roman, un peu comme dans la tragédie classique où la servante est à la fois la confidente de l'héroïne et l'adjuvante du destin (par exemple Œnone, dans *Phèdre*). Dans *les Chambres de bois*, on voit la vieille femme changer d'allégeance, se mettre au service de Catherine après s'être dévouée si longtemps pour Michel et Lia, mais il en aurait été autrement si Catherine n'était pas devenue, par son mariage, sa maîtresse, car jamais Aline ne remet en

question son désir de servir, et elle ne demande pas mieux que Catherine garde son rang. Le code qui règle, sur le plan social, les rôles et les rapports entre les êtres et qui détermine l'attitude cérémonieuse de la servante installe donc, au cœur du réel, un premier facteur de stylisation.

Un autre en découle immédiatement. En effet, la vie cérémonieuse est figée et se prête à une esthétisation, à la façon d'un film qui s'arrête sur une image et qui la transforme en tableau. Catherine, qui se soumet à l'ordre quasi féodal, « seigneurial » en tout cas, auquel adhère la servante, devient un objet (au même titre que les bobines ou les ciseaux qu'on lui apporte) et prend place dans un lieu où chaque objet, chaque corps fait signe aux autres, exactement comme dans un tableau. « Contre la boiserie, incrustée comme un dessin de bas-relief », Catherine s'inscrit dans quelque décor de chambre des dames médiévale et s'adonne à des travaux d'une autre époque, hors du temps. Le réalisme est si fortement ébranlé que les êtres deviennent, métonymiquement, leur propre attitude : Catherine prend son repas « en face du silence de Michel », et non en face de Michel silencieux... Au terme de la stylisation, les significations prennent le pas sur les personnages.

Deuxième exemple de stylisation, quelques pages plus loin. Michel promet d'emmener Catherine dans la grande maison de son enfance et lui fait revêtir sa robe de fête :

> Lorsque Catherine parut, fière, innocente et parée, Michel tint à souligner lui-même le tour des yeux d'un trait noir bien dessiné.
>
> — Comme c'est drôle, Catherine, tu as maintenant l'air d'une idole, avec tes prunelles bleues enchâssées dans le noir comme des pierres précieuses. (p. 92)

Ici encore, la stylisation commence au niveau immédiat de la représentation. Michel demande à Catherine de se transformer

en somptueux objet de parade, et il aide lui-même à cette transformation en dessinant les yeux, qui deviennent comme le centre du corps (de l'« idole »). On peut rappeler que, par son étymologie, « idole » se rattache à la racine indo-européenne *weid* qui signifie « voir », et que *eidolon* en grec signifie « image », « fantôme ». L'idole est ce qui est donné à voir, et les yeux de celle-ci, dans le cas présent, sont principalement mis en évidence, mais ils sont privés de la faculté de voir, ils ont l'opacité des pierres précieuses « enchâssées dans le noir ». Notons ce thème de l'enchâssement. Il rappelle Catherine « incrustée » dans la boiserie (p. 87) et, encore, l'univers minéral de « La fille maigre » (« Un jour je saisirai mon amant / Pour m'en faire un reliquaire d'argent », *Œuvre poétique,* p. 29), ou, surtout, celui du « Tombeau des rois » (« Je regarde avec étonnement / À même les noirs ossements / Luire les pierres bleues incrustées. [...] Le masque d'or sur ma face absente / Des fleurs violettes en guise de prunelles, / L'ombre de l'amour me maquille à petits traits précis », *ibid.*, p. 53). Ce dernier vers peut s'appliquer exactement à l'action de Michel dessinant le contour des yeux de Catherine et faisant d'elle un être au-delà de la réalité, au-delà de la vie même. Car la beauté — le type de beauté qu'il recherche — s'épanouit dans des régions qui sont celles du rêve et qui n'ont plus de rapport avec la vie réelle. Le segment se termine sur un moment d'une grande violence, puisqu'il est la négation de Catherine dans sa chair et dans sa personne : « [Michel] lui parlait à la troisième personne, avec reproche et fascination. Il disait : / / — Elle est si belle, cette femme, que je voudrais la noyer » (p. 93). La mort suraccomplit la beauté. Ainsi, les sept pharaons d'ébène qui étreignent tour à tour la visiteuse parée telle une idole veulent-ils l'entraîner dans l'espace de la mort, même si l'amour qu'ils lui donnent, quelque parodique qu'il soit, est l'amorce pour elle du salut. Michel apparaît bien ici comme le frère de ces seigneurs du néant qui s'adressent à la femme parée comme une idole.

Troisième exemple. Catherine est très malade et elle se met nue, pour ne plus rien devoir à son mari et à Lia. La servante court chercher le médecin, mais elle oublie de refermer la porte :

> ⁓ Catherine demeura exposée en sa passion sur un lit de parade. Elle sentait sur son visage fermé le rectangle libre de la porte ouverte. Elle savait les enfants des seigneurs là, tout près, à portée de sa main, la regardant avec stupeur. (p. 139-140) ⁓

La réalité est ici encore haussée au niveau du mythe : la maladie devient passion — comme on parle de la passion du Christ — et parade. Le lit de parade évoque la mort édifiante et publique des personnes royales. L'isotopie de la cérémonie et de la noblesse (« enfants des seigneurs ») est associée, malgré qu'elle en ait, à Catherine qui, dans sa quasi-agonie, accomplit le plan de Michel. Celui-ci lui redit d'ailleurs son admiration pour sa beauté de femme transfigurée par l'approche de la mort, et Catherine pense : « Comme ma mort te charme, Michel » (p. 140). Ce passage rappelle directement le précédent[9] ; mais Catherine ici, loin d'être parée comme une idole, est nue et complètement offerte au regard, semblable au Christ en croix dont elle reproduit, à sa façon, la « passion ». Elle meurt, elle aussi, pour ceux qui restent, pour Michel surtout qui triomphe, à travers elle, de la vie, de la nature, et qui sacrifie au rêve.

Un autre bel exemple de stylisation présente un être humain, Bruno, comme un objet d'art, suggérant ainsi quelque qualité rare et précieuse :

> ⁓ Elle se pencha vers le jardin voisin. Un jeune homme était assis au grand soleil, droit, immobile, têtu, voué à une longue et volontaire cuisson de céramique au four. (p. 154) ⁓

Ce jeune homme, tout le contraire du pâle Michel[10], se donne au soleil comme à un feu qui transformera sa substance intime,

fera de lui une œuvre d'art. Son nom, Bruno, évoque, à travers la couleur brune, la terre et le feu, éléments qui marquaient le pays de Catherine — ce pays de hauts fourneaux — et qui lui donnaient son caractère distinctif.

Décrire des personnages comme des œuvres d'art ou des objets culturels, sacrés, religieux (idoles, momies, etc.), c'est les soustraire aux trivialités de la vie quotidienne pour les projeter dans la lumière intemporelle de leur destin, là où ils participent du mythe et d'une fable essentielle — celle que l'auteur recrée dans chacun de ses textes, en essayant chaque fois d'en circonscrire plus exactement les données. D'autres procédés plus modestes, à l'échelle d'un plus petit détail, concourent encore à la stylisation d'ensemble du texte. Ce sont les images, le plus souvent des métaphores, simples mais neuves, travaillées ; et c'est aussi l'emploi de mots clés (images et mots clés souvent coïncident), dont le sens varie sans doute selon le contexte, mais qui suggèrent un arrière-plan symbolique constant. Le recours à ces faits d'expression contribue hautement à la poétisation du récit.

Parmi les mots clés ou, plus exactement, les thèmes sensibles qui ont une grande importance, on pourrait signaler l'*eau* qui est associée à l'enfance de Michel, à travers deux dérivés, l'*étang* et la *pluie*, mais aussi les *larmes* (qui baignent le visage de Michel lorsque Catherine le voit pour la première fois). C'est dans un monde d'eau que Michel voudrait enfermer Catherine, qu'il rêve de noyer tant elle est belle, et le motif du *miroir* se greffe naturellement à celui de l'eau : « [...] elle gardait un instant sur son visage et sur ses mains de pâles reflets de nacre et d'huître, ainsi qu'un miroir d'eau » (p. 72). Les *mains* sont un autre motif important, elles sont le corps dans ce qu'il a de plus actif (p. 33-34), et elles peuvent entrer en contact avec toutes les réalités, simultanément ou successivement. Elles sont tantôt les outils diligents de la jeune travailleuse, tantôt les

ornements de la jeune femme alanguie et condamnée à l'oisiveté (p. 72).

Catherine est vouée par Michel à connaître le destin d'Ophélie, c'est-à-dire la mort au fil de l'eau, la noyade. Au départ, cependant, elle est une fille du *feu*, bien accordée au paysage des hauts fourneaux et à la lutte contre la suie qui recouvre tout. Et à la fin du livre, elle retrouve cette vie éclatante dans le pays ensoleillé du bord de la mer où elle refait sa santé, pays d'*épices* et de *couleurs*. Catherine recouvre alors l'usage de ses *cinq sens*, elle dont Lia disait à Michel : « Ni son ni couleur qui soient de nous qu'elle puisse supporter. Crains ta petite femelle aux cinq sens frustes et irrités » (p. 141). L'exaltation de tous les sens à la fois et de chacun en particulier — ceux qui concernent les *odeurs* et les *couleurs* surtout — confère une saveur baudelairienne à plusieurs passages. Aux couleurs s'oppose le *blanc* fade, couleur d'eau en quelque sorte, associé à cette demi-vie dans laquelle Michel maintient sa femme. Michel veut la « peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige » (p. 82) et, plus loin, Catherine lui demande : « Suis-je assez fine, Michel ? Assez blanche et douce ? Ai-je assez pâli et langui dans ces deux chambres de bois ? » Michel répond : « Tu es fine, blanche et douce, Catherine. Tu entreras dans la maison des seigneurs par la porte la plus haute, et la servante s'inclinera devant toi » (p. 91-92). Le devenir-blanc de Catherine est un prélude, on le voit, à la vie dans le grand style, vie esthétique et sacrée en même temps puisque la maison des seigneurs, avec sa « porte la plus haute », ressemble fort au temple du Seigneur, et la servante s'inclinera devant Catherine comme on s'incline devant l'hostie, c'est-à-dire la victime offerte en sacrifice. Telle est bien l'existence promise à Catherine : non pas le soleil « qui colore et brûle » (p. 92), mais « les fêtes nocturnes de la fièvre et de l'angoisse » (p. 92). Nous sommes ici tout près de Baudelaire et, plus encore, du Huysmans de *À rebours*, dans lequel Des Esseintes exprime

sa haine de la nature. Le rêve du décadent se développe aux antipodes de la vie, comme une précieuse maladie...

Certains personnages d'Anne Hébert ont la passion de l'eau, l'eau qui décolore et qui noie ; mais cela ne les empêche pas d'être secs, plus secs que nature, et le motif de la *pierre* leur est dès lors associé. La maison des seigneurs est en pierre. Cependant, la pierre se rapporte surtout au milieu où vit Catherine et à Catherine elle-même, et elle symbolise alors la détermination qui fait de la jeune fille, malgré sa bonté et sa soumission, un être capable de résistance et de révolte : « Michel redressa la tête de Catherine, la tint dans ses deux mains, bien en face de lui, écartant les cheveux, éprouvant le petit crâne dur, touchant le front, le nez, les mâchoires, les joues mouillées de larmes, comme on goûte la fraîche dureté d'un caillou poli par la mer » (p. 51). C'est dans cette pierre que s'allumera l'étincelle de la révolte.

Il y aurait de nombreux autres thèmes ou motifs à signaler, par exemple l'*enfermement* et son corollaire l'*intériorité*, l'*enfance perdue*, le *rêve*, la *révolte*, l'*enchantement*, le *noir*, la *lumière*, le *magique* et le *sacré*, le *droit* (se tenir droit), etc. Je me contente de mentionner la fréquente métaphorisation d'un être humain en animal ou en un quelconque objet. Le seigneur, père de Michel, a quelque chose, dans sa physionomie, d'un « petit renard » (p. 29), et sa femme (ou sa compagne) est un « hibou » (p. 31), tout comme Michel (p. 88). À Lia se rapportent de nombreuses métaphores : une « épine » (p. 40), un « fin rapace » et un « oiseau sacré » (p. 95-96), une « bête de race, efflanquée et suffisante », tout comme son frère (p. 99), un « coq batailleur », comme Michel encore (p. 102) ; elle est aussi, plus abstraitement, dans l'éloge que son frère fait d'elle, le « pur tranchant de l'esprit » et elle est « lavée comme l'eau, ma sœur eau ». Catherine, plus modestement et, si l'on peut dire, plus banalement, est une « souris » prise au piège (p. 62), une « bête captive » (p. 72), « un animal traqué qui cherche

une issue » (p. 133). De façon significative, elle est moins caractérisée, physiquement et moralement, que Lia, ou Michel, ou même la servante ; cette dernière est une « vieille chèvre butée » (p. 166), un « animal furieux et blessé » (p. 173) ; et Bruno est un « taureau blessé » (p. 181). Enfin, « un grand chant de coqs » traduit fortuitement les sentiments de Catherine et de Bruno au moment où ils décident de vivre ensemble, et « ils étaient traversés par le cri même du monde à sa naissance » (p. 184). Michel et Catherine étaient des coqs batailleurs, mais Catherine et Bruno sont des oiseaux de soleil et d'aurore.

Pour terminer, il convient de revenir à l'histoire même qui nous est racontée et d'en préciser davantage la structure.

Il est remarquable que Catherine, au centre du roman, est un personnage relativement peu actif, du moins dans les deux premières parties. Elle subit son destin, au lieu de prendre l'initiative. Michel la modèle à sa guise dans le sens de l'effacement et de la mort. Catherine n'a pas la forte personnalité de Lia (personnage d'emblée « romanesque »), et elle se considère volontiers comme la servante des « enfants des seigneurs ». Pourtant, son cheminement vers la mort constitue le pivot du récit, mais il est lié à la position de témoin ou de victime. Catherine fait donc figure d'anti-héroïne. L'action dépend, en particulier, de Michel et de Lia. Michel, nous l'avons vu déjà, est un destinateur à l'égard de Catherine. Or, dans le drame qui se joue entre Lia et lui et qui suggère l'existence de sentiments incestueux — du moins chez le jeune homme —, Michel est à son tour dans une position d'infériorité ; il est dominé par sa grande sœur qui prend toujours l'initiative. Catherine est donc le jouet de Michel, qui est le jouet de Lia, laquelle est complètement dominée par un conjoint qui se moque d'elle.

En somme, le malheur de Catherine est la conséquence du malheur de Michel, lequel est la conséquence du malheur de Lia, etc. En termes plus simplistes, on pourrait dire que,

comme dans les tragédies de Racine, A aime B qui aime C, etc. (Dans *Andromaque*, Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui reste fidèle à Hector.) Ici, Catherine aime Michel qui aime Lia qui aime son amant (p. 121 et suiv.).

Mais il est question non pas tant d'amour que de malheur et de mystère. À travers ces calamités qui s'enchaînent les unes aux autres, il y a une mise au jour progressive de quelque drame originel dont on n'aura jamais vraiment la clé et qui équivaut peut-être, en somme, à cette faute originelle que la religion chrétienne a placée au centre de sa mythologie. Le drame fondateur rappelle, du même coup, la succession ténébreuse des ancêtres, les pharaons d'ébène qui viennent tous épancher leur détresse sur le corps de la jeune visiteuse offerte en pâture, dans « Le tombeau des rois ».

Dans beaucoup de grandes œuvres littéraires occidentales, comme le signale Denis de Rougemont dans *l'Amour et l'Occident*, l'amour-passion ne peut se réaliser vraiment que dans la mort : elle couronne la passion et la projette dans l'infini. Cela, à vrai dire, rend bien compte de la conception de l'amour d'un Michel, pour qui une femme n'est vraiment belle et désirable que dans la mort. Mais, dans le cas de Catherine, c'est plutôt la conception contraire qui prévaut. Le personnage ne devient capable d'amour — et d'un amour qui sera payé de retour — qu'après avoir traversé la mort, pendant laquelle on connaît une première forme d'amour absolument décevante, voire sinistre (c'est l'étreinte des pharaons ou de Michel).

L'amour véritable est donc postérieur à la traversée des enfers et il équivaut, de ce fait, à une seconde naissance. Le deuxième grand recueil de poèmes le dit avec force.

Mystère de la parole

Accueilli très favorablement, à l'époque du début de la Révolution tranquille, *Mystère de la parole*[11] apparut à plusieurs

comme le dépassement adulte et humaniste du *Tombeau des rois*, considéré comme l'expression d'un individualisme qui avait fait son temps. L'emploi tout nouveau par l'auteure du verset à la manière de Claudel ou de Saint-John Perse allait en ce sens. C'était l'époque où l'on considérait Saint-Denys Garneau comme un poète de peu d'intérêt en comparaison d'Alain Grandbois, plus ouvert sur le monde et sur le cosmos. Au cours des années quatre-vingt, *Regards et jeux dans l'espace* aussi bien que *le Tombeau des rois* seront de nouveau à l'avant-plan, cette fois sous la bannière de la modernité[12], tandis que pâlira l'étoile de Grandbois, sans doute suspect de lyrisme ou de complaisance dans l'imaginaire...

À l'origine de l'œuvre poétique (adulte) d'Anne Hébert, nous avons vu une liberté s'annoncer, brièvement et sur le mode interrogatif, dans les derniers vers du *Tombeau des rois*. *Mystère de la parole* l'explorera, sous le signe presque eucharistique de « la solitude rompue comme du pain par la poésie » (« Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique*, p. 63). Un poème illustre particulièrement bien le chemin parcouru.

« La sagesse m'a rompu les bras » (p. 81) exprime une saine révolte contre les puissances d'oppression qui s'attaquent au moi. Cette révolte est une étape logiquement postérieure à la traversée de l'enfer personnel qui couronne l'aventure individuelle, et elle réalise cette ouverture au monde, à la vie et aux autres qui ne fait que s'esquisser à la fin du « Tombeau des rois ».

Le poème commence par le récit des sévices dont le moi a été la victime : « La sagesse m'a rompu les bras, brisé les os / C'était une très vieille femme envieuse / Pleine d'onction, de fiel et d'eau verte » (*id.*). Paradoxalement, le bourreau se présente comme un être tout à fait digne d'estime puisqu'il s'agit de la *sagesse*, vertu fort prisée dans nos sociétés, ou qui l'était en tout cas dans les sociétés traditionnelles. Elle a ici

statut d'allégorie, c'est-à-dire d'abstraction personnifiée, à laquelle sont prêtés des traits humains précis — un physique, un comportement.

Anne Hébert prend donc à contrepied une opinion admise et propose la grinçante fiction d'une sagesse odieuse, vieille, mesquine, qui agit en véritable tortionnaire à l'égard de celui ou de celle sur qui elle jette son dévolu. Ce qu'on pourrait comprendre, c'est que la poète (par là, j'entends le *je* du poème), dans son existence passée, s'est d'abord conformée aux prescriptions religieuses, morales, sociales, familiales qui constituent autant de défenses contre le risque de la vie, et s'est ainsi enfermée dans un carcan. Plus précisément, elle s'est fait une violence extrême, tant était forte en elle l'affirmation de cette vie qu'il fallait étouffer. De là cette narration très incisive, qui nous peint le corps lui-même comme grièvement atteint. La « sagesse » incarne l'ensemble des prescriptions qui mutilent l'être, qui « cassent les bras », rendant toute action dans le monde impossible — et l'on peut se souvenir ici du cœur-faucon que sa cécité empêche de voler. Ces prescriptions sont motivées par l'envie que ressentent les personnes dotées d'un certain pouvoir, celui que confère notamment la vieillesse dans les sociétés conservatrices, à l'égard des personnes plus jeunes : il faut empêcher les êtres sains, qui disposent de la force et du courage propres à la jeunesse, de jouir des bienfaits de la nature.

Pour y parvenir, la prétendue sagesse va affecter des dehors mielleux. Elle est « pleine d'onction » (v. 3), elle « m'a jeté ses douceurs à la face » (v. 4). Notons que ces traits enjôleurs, encore que paradoxaux (« jeté... à la face »), contrastent fortement, mais non absolument, avec l'action qui consiste à rompre les bras et à briser les os (v. 1). Anne Hébert se soucie peu de vraisemblance ou de réalisme dans ce portrait qui vise avant tout à frapper l'imagination. La sagesse, sous une apparence de douceur, exerce une action ravageuse, s'en prend en particulier au corps qu'elle réduit en miettes. Or, pour la

génération d'Anne Hébert, qui est aussi celle des écrivains de *la Relève*, le corps est, au moins en théorie, une valeur fondamentale, que le dualisme de la Renaissance et le jansénisme, fortement présents dans la tradition religieuse québécoise, ont dangereusement rabaissée et niée. Du point de vue de la prétendue sagesse des religions et des morales répressives, le corps est l'ennemi à abattre, la source du péché. Dans ce contexte, l'amour apparaît comme l'envers même de la sagesse : c'est à l'« ami » (str. 6), c'est-à-dire l'amant, que le sujet fera appel pour combattre la mauvaise influence de la morale et appuyer sa révolte.

La génération d'Anne Hébert et de Saint-Denys Garneau est très religieuse mais d'une religion tout intérieure, personnelle, progressiste et axée moins sur Dieu le Père que sur le Christ, Dieu fait chair. Elle a pu trouver dans le Christ lui-même un exemple de refus de la « sagesse » — ce que certains théologiens ont appelé la « folie » de la croix. Aussi n'est-il pas étonnant qu'on perçoive, en filigrane du premier vers, les mots prophétiques de David que la liturgie chrétienne a ensuite appliqués au Christ : « Ils ont percé mes mains et mes pieds, ils ont compté tous mes os[13]. » Le passage des *mains* et des *pieds percés* aux *os*, dans la prière bien connue, est fort semblable à celui des *bras rompus* aux *os* dans le poème. Cette référence intertextuelle est renforcée par l'emploi du mot « rompre », doté lui-même d'une nette connotation eucharistique : « [...] il bénit le pain, le rompit et le donna à ses disciples, en disant : " Prenez et mangez-en tous, car ceci est mon corps... " » (liturgie de la consécration). Le pain de l'eucharistie se superpose ici au corps rompu du Christ qui, sur la croix, se prodigue à tous les hommes. Sans doute, ce don de soi n'est-il nullement le fait du *sujet* du poème[14], cette femme qui est avant tout la victime d'une sagesse qu'on peut qualifier de « pharisienne » (les Pharisiens sont des bien-pensants et ont un esprit formaliste). La figure du Christ, avec son destin exemplaire, est tout de

même inscrite en filigrane. Le moi est victime de la sagesse comme le Christ l'est des Pharisiens ; et une autre résonance biblique concerne le fiel associé à la vieille femme (v. 3), qui peut rappeler le vinaigre offert au Christ agonisant sur la croix. L'indication quelque peu redondante du fiel et de l'eau verte, dans le poème, est immédiatement suivie de celle des « douceurs » qu'on jette à la face de la victime. Il s'agit d'un geste paradoxal, analogue à la réponse cruelle des soldats romains au divin supplicié, qui lui offraient une boisson amère pour étancher sa soif.

L'action de la sagesse, après avoir rendu le sujet incapable d'agir, vise à supprimer en elle l'identité : « Désirant effacer mes traits comme une image mouillée » (v. 5). C'est bien avec l'eau verte (v. 3) que la sagesse traite le visage de la femme pour en effacer les particularités, l'individualité. Insignifiance et fadeur sont la vocation courante des jeunes filles de bonne famille, dans le Québec d'avant la Révolution tranquille. Mais voilà que le sujet se révolte. Il y a d'abord sa « colère » (v. 6), que la sagesse cherche en vain à noyer. Et puis la revendication d'existence, d'affirmation personnelle, tout à fait dans le sens de cette révolution tranquille qui a transformé le Québec des années soixante : « Et moi j'ai crié sous l'insulte fade / Et j'ai réclamé le fer et le feu de mon héritage. » Le fer, c'est-à-dire l'arme, l'épée, le pouvoir d'agir. Le feu — le contraire de l'eau verte, offensante, qui noie les traits du moi —, c'est-à-dire le pouvoir de créer, l'instrument des métamorphoses que Prométhée vola aux dieux pour le donner aux hommes. Fer et feu sont des instruments de conquête et d'émancipation, légitimés par l'héritage. Fer et feu appartiennent aux forces vives du passé et sont indispensables pour préparer l'avenir. Les ancêtres cessent d'être les auteurs de la fatalité individuelle (comme les ancêtres de « Vie de château » dans *le Tombeau des rois*, p. 47) pour devenir une lignée positive, dans la continuité de laquelle le présent peut maintenant s'inventer.

Je passerai rapidement sur le reste du poème. La jeune femme, sujet du poème, rappelle d'abord l'incorporation à elle-même de la sagesse (str. 4) : elle s'est installée « entre [s]es côtes », c'est-à-dire à la place du cœur. Cette inclusion ressemble à celle de la « fille maigre » qui s'installe dans son amant devenu reliquaire, à la place de son cœur absent (p. 29-30). Le rapport à l'autre, chez Anne Hébert, est souvent fondé sur une logique de l'avoir, non de l'être ou du faire ; et selon cette logique, posséder l'autre, c'est en faire un écrin protecteur — l'équivalent du sein maternel[15].

La sagesse s'est donc implantée dans le sujet, et son influence, depuis le centre qu'elle occupait d'abord, s'est étendue à toute la personne (« Longtemps son parfum m'empoisonna des pieds à la tête »). Mais la révolte, surgie du plus opaque de la chair (« l'orage mûrissait sous mes aisselles / Musc et feuilles brûlées », str. 5), éclate enfin, et la sagesse perd cette allure de vieille femme qui en constituait la première représentation allégorique, pour devenir un végétal encore moins ragoûtant. Sans doute lui prête-t-on d'abord une apparence semblable à celle du cœur, puisqu'elle en tient lieu : « J'ai arraché la sagesse de ma poitrine, / Je l'ai mangée par les racines, / Trouvée amère et crachée comme un noyau pourri. » Le deuxième vers rappelle l'expression bien connue qui désigne la condition de celui qui est mort et enterré : il mange les pissenlits par la racine... Mais ici, c'est la condition de ressuscité qui s'énonce. La sagesse n'est plus, finalement, qu'une chose amère que l'on crache, n'étant pas cet aliment de vie qu'elle devrait être.

Commence alors une aventure à deux, avec l'« ami le plus cruel » que la ville a exilé. L'ami a été victime de la ville comme la jeune femme a été victime de la sagesse. L'action est simplement plus collective et extérieure.

Curieusement, dès l'origine de cette aventure à deux, il y a la mort : « Je me suis mise avec lui pour mourir sur des grèves mûres » (str. 6). Tout se passe comme si la communi-

cation était impossible entre cet homme et cette femme, comme si amour et mort étaient synonymes. Puis s'énonce plutôt l'idée d'une lutte : « [...] fourbis l'éclair de ton cœur, nous nous battrons jusqu'à l'aube » (*id.*), qui peut s'interpréter diversement. Il peut s'agir d'une lutte commune, dirigée par le couple contre les ennemis de son bonheur. Mais il peut s'agir aussi d'une lutte entre le mari et la femme, d'une lutte semblable à celle qui oppose Jacob et l'Ange dans la Genèse (32, 25-30) et qui dure « jusqu'au lever de l'aurore ». Cette lutte est fondatrice puisque l'Ange, qui est Dieu, rebaptise Jacob Israël, c'est-à-dire « celui qui lutte contre Dieu ». Jacob, qui a vu la face de Dieu sans mourir, devient dès lors le fondateur de son peuple. Dans le poème d'Anne Hébert, c'est — plus modestement — la vie véritable qui commence, au terme d'une nuit qui peut aussi évoquer celle que l'on traverse dans « Le tombeau des rois » et qui s'achève sur un « reflet d'aube ». Au cours de cette nuit, le sujet connaissait l'étreinte des sept pharaons d'ébène (p. 54). L'amour — l'amour horrible des grands morts, si l'on peut dire — était un prélude à la vie. L'ami cruel — dont la cruauté fait pendant à la violence de la sagesse —, l'ami avec qui on meurt d'abord, puis on se bat, est peut-être l'instrument du salut, l'homme par lequel le sujet recouvre « le fer et le feu » de son héritage, lui dont le cœur est un éclair (feu) qu'il fourbit comme une arme (fer).

Les derniers vers du poème célèbrent une violence salutaire, aux antipodes de celle que la vieille sagesse a fait subir ; une violence qui propulse les amants sur les routes du monde (str. 7), vers la dure chaleur du plein midi, loin de la ville qui s'occupe, elle aussi, à conjurer la nuit (str. 8). La ville semble ici s'ouvrir à la lumière et à la pureté (« Et la ville blanche derrière nous lave son seuil où coucha la nuit »), elle qui avait chassé l'ami, « les mains pleines de pierres » (str. 6), mais est-ce la ville qui est ainsi pourvue de munitions ou bien l'« ami le plus cruel » ? La lapidation étant un supplice rituel, on peut

penser qu'il s'agit plutôt de la ville ; la structure syntaxique est tout de même ambiguë.

On peut cependant interpréter la vision dernière de la ville en termes moins favorables : si les amants la quittent, n'est-ce pas parce qu'elle continue de les rejeter ? Et si la ville lave son seuil, n'est-ce pas pour effacer toute trace du couple qui y a couché et qui est ainsi assimilé à la nuit ? Comme on le voit, le langage d'Anne Hébert peut donner lieu aux interprétations les plus diverses. Ce n'est nullement un hasard puisque la vie dans sa plénitude comporte la co-présence et l'équilibre des contraires (str. 7) : « Envers, endroit, amour et haine, toute la vie en un seul honneur ». La poésie d'Anne Hébert, plus que toute autre, est marquée par l'ambivalence, et celle-ci commence dans le paradoxe (la sagesse est une vieille femme acariâtre) et s'accomplit dans la fusion des contraires. La phase « positive » de l'œuvre poétique d'Anne Hébert, qui s'écrit sous le signe de la « solitude rompue comme du pain » et qui correspond (en gros) au recueil de *Mystère de la parole*, est sauvée de l'optimisme facile par le souvenir vivace des tourments qu'il a fallu traverser (même rompue, la solitude reste la solitude...) et par le sentiment d'une sorte d'identité des contraires, de la conversion toujours possible et quasi instantanée de l'un des deux en l'autre.

Les liens entre *les Chambres de bois* et les poèmes du *Tombeau des rois* sont nombreux et variés. Il en va de même entre *Mystère de la parole*, notamment « La sagesse m'a rompu les bras », et l'histoire de Catherine. La tranquillité qui est imposée à la jeune femme et qui la tue rappelle très bien la sagesse aliénante du poème. L'allégorie de la « vieille femme envieuse / Pleine d'onction, de fiel et d'eau verte » s'écarte évidemment de la figure de Michel, mais elle n'en est pas moins compatible avec elle. Michel, qui est à la fois doux et cruel, est le jouet de ses propres caprices. L'influence odieuse qu'il exerce sur la jeune femme est comparable à celle de la vieille. Il veut supprimer en Catherine toute affirmation personnelle, de même

qu'elle désire « effacer mes traits comme une image mouillée / Lissant ma colère comme une chevelure noyée ». L'eau, sur laquelle aucune marque ne peut s'imprimer, l'eau qui est lisse et qui rend tout lisse, voilà bien le symbole associé au pays de Michel avec son « étang pourri » (p. 123). Dès le début du roman, le pays d'eau de Michel, noyé par la pluie, s'oppose au pays de feu et de suie de Catherine. À Paris, Michel veut imposer à Catherine une existence toute d'eau, d'insipidité, de fadeur, reflet du climat où baignait son enfance : « Si Catherine se penchait à la fenêtre donnant sur la cour étroite comme un puits, elle gardait un instant sur son visage et ses mains de pâles reflets de nacre et d'huître, ainsi qu'un miroir d'eau » (p. 72). Plus loin : « [Michel] insista pour que Catherine demeurât tranquille comme une douce chatte blanche en ce monde captif sous la pluie » (p. 76).

À la sagesse qui décolore, qui s'installe à la place du cœur, le poème opposait la révolte. C'est précisément la solution qu'adopte Catherine. Elle aussi fait appel à un amant pour combattre l'enchantement auquel elle a succombé, pour retourner à la vie, au monde, et recouvrer la santé du corps et de l'âme. L'amant du poème est l'« ami le plus cruel » alors que Bruno ne présente pas ce trait psychologique. La cruauté est plutôt le fait de Michel, qui a voulu nier la nature propre de Catherine pour la rendre conforme à ce qu'il attendait d'elle. Tout se passe comme si l'« ami le plus cruel », c'était à la fois Michel et Bruno, qui sont les deux visages de l'amour pour Catherine. Mais c'est l'aspect du libérateur qui domine en l'ami du poème et qui trouvera en Bruno son expression narrative, alors que Michel incarne plutôt les aspects négatifs associés à l'odieuse sagesse, sa cruauté, si inconsciente soit-elle, n'étant pas le moindre d'entre eux.

Par sa densité narrative et l'expression d'une révolte ancrée dans l'expérience de l'injustice subie, par sa forme aussi, intermédiaire entre le vers libre et le verset (parlons de « vers

libre long »), « La sagesse m'a rompu les bras » demeure proche des poèmes du *Tombeau des rois. Mystère de la parole*, dans son ensemble, se présente comme une poésie de la célébration plutôt que de la revendication. C'est que, dès la nouvelle naissance que constitue la sortie du noir labyrinthe, le monde déploie son vaste enchantement :

> La joie se mit à crier, jeune accouchée à l'odeur sauvagine sous les joncs. Le printemps délivré fut si beau qu'il nous prit le cœur avec une seule main
>
> Les trois coups de la création du monde sonnèrent à nos oreilles, rendus pareils aux battements de notre sang
>
> En un seul éblouissement l'instant fut. Son éclair nous passa sur la face et nous reçûmes mission du feu et de la brûlure. (p. 66)

Le « je » de « La fille maigre » a fait place au « nous », sujet d'une collectivité qui s'éveille à l'avenir, d'un groupe confiant dans la possibilité d'une action dans le monde ou d'un couple installé dans la ferveur de l'amour. Tout cela ensemble, peut-être. Les conditions de la vie nouvelle sont édéniques ; la nature est là, tout près, à portée du désir, et la genèse a la simplicité et la rondeur exaltante d'une pièce de théâtre (« les trois coups »), qui résonne en soi (« pareils aux battements de notre sang ») comme à l'extérieur de soi. L'eau, les ténèbres sont congédiées au profit du feu, instrument prométhéen de la conversion des choses.

Toutefois, il ne s'agit pas d'oublier ses « frères les plus noirs », « calebasses musiciennes où s'exaspèrent des voix captives » (*id.*). Au contraire, le poète a pour mission d'accomplir leur délivrance, de les prendre en charge « comme un cœur ténébreux de surcroît » (*id.*), ce qui donne à entendre que le mystère profond enfoui au sein de l'être reste le point d'application par excellence de l'intervention poétique, d'une part ; et

que le cœur ténébreux « de surcroît » s'ajoute à celui du poète, impossible à dégager définitivement de sa nuit. Les vivants ne remplacent pas les morts, tout bonnement, sur la scène de la parole. Le poète n'a de cesse « que soient justifiés *les vivants et les morts en un seul chant* parmi l'aube et les herbes » (*id.*, c'est moi qui souligne) et jamais l'œuvre poétique, théâtrale ou romanesque d'Anne Hébert ne manquera à son devoir de représenter la complexité des choses, vie et mort confondues.

Un autre aspect de la complexité des choses, outre l'intrication des pulsions de vie et de mort, est l'indécidabilité de l'existence divine. J'ai parlé déjà de la conversion matérialiste qui s'accomplit après *les Songes en équilibre*, mais la réalité est probablement plus complexe. La foi naïve de l'enfance est sûrement à tout jamais dépassée. Toutefois, les schèmes religieux, bibliques, évangéliques subsistent, et l'on a vu, dans des textes majeurs, le sujet s'identifier à la figure du Christ, soit en accomplissant une descente aux enfers (« Le tombeau des rois »), soit en passant par la mort et la résurrection (*id.* ; Catherine, dans *les Chambres de bois*), soit en s'opposant à la « sagesse » pharisienne. Cette référence constante au Dieu fait homme implique la possibilité d'une foi maintenue, même si la foi ne s'appuie plus sur les institutions. Dans le texte liminaire de *Mystère de la parole*, écrit à une époque où le Québec commence tout juste d'accéder à une conscience laïque du réel, l'auteure prend quelques précautions dans sa proclamation des « noces de l'homme avec la terre » (p. 59). L'œuvre de Proust, si authentique selon elle, rend à Dieu un témoignage beaucoup plus valable que les œuvres édifiantes, « ayant rejoint sa propre loi intérieure, dans la conscience et l'effort créateur, et l'ayant observée jusqu'à la limite de l'être exprimé et donné » (p. 62). Si Dieu existe, il est en accord avec la profondeur, l'intériorité assumée de l'homme, non avec les pratiques extérieures de dévotion. Et l'intériorité humaine suppose la primauté du charnel, le cœur obscur, la nuit des sens.

La lecture du dernier poème de *Mystère de la parole*, « Des dieux captifs » (p. 91), précise — autant que faire se peut, dans l'ordre du poème — les rapports entre le religieux et le vital. Il est d'abord question d'une contestation entre le sujet pluriel (nous) et les « dieux captifs », lesquels sont sans doute prisonniers avant tout de leur dogmatisme. En effet, ils prédisent la fin du monde, semble-t-il pour sanctionner des « visions » humaines qui seraient trop en harmonie avec les « mûres saisons » de la terre. Le sujet décide donc de mettre les dieux devant le spectacle du monde et de la vie, ce qui correspond d'ailleurs à son propre désir :

> Notre désir d'appréhender la source du monde en son vïsage brouillé
>
> Depuis longtemps nous ravageait l'âme pareil à des brûlures hautes dans un ciel barbare (*id.*)

On voit s'exprimer ici le besoin très hébertien de forcer le secret essentiel, qui est moins celui du monde que celui de l'être le plus intérieur puisque son ignorance ravage l'âme. La source du monde a d'ailleurs un « visage », elle renvoie à la réalité des hommes, et le « ciel barbare » est, lui aussi, tout humain ; et c'est peut-être bien le fondement *humain* du monde, plutôt que la transcendance, qui constitue le plus grand secret.

Devant le spectacle des vivants et des morts, et en particulier des « sœurs vives au large [qui] rayonnaient pareilles à des bancs de capucines » (p. 92), les dieux ténébreux s'éveillent, comme les pharaons d'ébène quand apparaît la visiteuse (« Le tombeau des rois »), et leur désir remet en marche le monde et la vie. La conclusion du poème (et du recueil) est semblable à cette aube qui termine le « Tombeau ». Elle affirme la vie, mais sans les illusions du lyrisme ; la vie tout juste arrachée à la mort :

> Incarnation, nos dieux tremblent avec nous ! La terre se fonde à nouveau, voici l'image habitable comme

> une ville et l'honneur du poète lui faisant face, sans aucune magie : dure passion. (p. 92)

Les dieux sont désormais de chair (« incarnation »), ils tremblent. La nature matérielle, pulsionnelle de toute existence fonde un nouveau rapport au monde, à la terre. Le poète assume cette exigeante vérité, qui substitue à la pensée magique des religions une « dure passion », la seule qui soit légitime : celle de l'humain.

La Mercière assassinée

La veine policière, dans l'œuvre d'Anne Hébert, a de quoi surprendre le lecteur sensible à l'intense poésie de son écriture. Pourtant, elle est présente en de nombreux textes, à commencer par « Le torrent » où l'on voit Amica soupçonnée, par le personnage principal, d'être au service de la police et d'enquêter sur le meurtre de Claudine. *Kamouraska* et *les Fous de Bassan*, les deux romans les plus célèbres, font aussi état d'activités criminelles. Toutefois, c'est *la Mercière assassinée*, pièce conçue pour la télévision[16], qui exploite le plus à fond cette veine dont on connaît la faveur auprès des amateurs de romans populaires et de films à grand succès. Avant de nous en étonner, rappelons les exemples d'Edgar Allan Poe, poète et auteur de nouvelles qui sont à l'origine du genre policier, de Dostoïevski, dont *Crime et Châtiment*, l'un des plus grands chefs-d'œuvre du roman occidental, comporte une intrigue policière, et de Bernanos dans certains de ses romans.

Jean Rivière, jeune journaliste canadien de passage dans une petite ville française sur la route de Reims, apprend qu'un meurtre vient d'être commis. La mercière a été poignardée. Un juge d'instruction s'occupe de l'affaire, et Jean, par curiosité professionnelle, se met aussi de la partie. Il porte son attention sur les chansons improvisées d'un simple d'esprit, Achille, dont les couplets indiquent que ce dernier connaît certains faits sur

lesquels on semble chercher à faire le silence. Jean gagne aussi la sympathie de Maria, une servante d'hôtel peu considérée. De découverte en découverte, il ira finalement jusqu'au fond de l'affaire. Il se retrouvera devant non pas un meurtre, mais cinq. Les quatre premiers ont été commis par Adélaïde Menthe, une jeune fille très pauvre, jadis servante au château. La demoiselle du château et ses amies l'ont cruellement humiliée, il y a plus de quarante ans, au cours d'une fête donnée pour le retour d'Olivier, le jeune marquis. Devenue mercière au village, Adélaïde met froidement à exécution le programme qu'elle s'est fixé et qui consiste à supprimer un à un ceux qui l'ont humiliée, en finissant par Olivier. Mais celui-ci, qui voit venir son tour, prend les devants et la tue. Il sera donc exécuté à son tour par décision de la justice, d'où la conclusion : « Bon, je crois que le serment de la petite Adélaïde s'accomplira jusqu'au bout, à présent. Me voilà fait. La mercière a gagné. La mercière est morte ! Vive la mercière ! » (p. 153). Les deux dernières exclamations soulignent bien le fait que, même morte, et par sa mort même, Adélaïde continue de se venger et donc de vivre puisqu'elle vivait pour laver son affront dans le sang. Chez Anne Hébert, il vient toujours un temps où la mort se lie étroitement à la vie, devient indispensable pour que la vie s'affirme.

De toutes les créatures antérieures d'Anne Hébert, c'est sans doute à l'héroïne éponyme du « Printemps de Catherine », dans *le Torrent*, qu'Adélaïde fait le plus penser. La guerre est d'ailleurs liée à leurs vengeances respectives. D'une part, en mettant le monde sens dessus dessous, elle permet à Catherine de donner libre cours à son désir de vie libre et intense. D'autre part, la déclaration de la guerre en 1914 suit immédiatement l'humiliation subie par Adélaïde, comme pour bien marquer la lutte sans pitié que la pauvre fille soutiendra contre ses riches persécutrices.

Chez la mercière comme chez Catherine, on trouve la même situation d'exploitation, le même sort misérable, et pour-

tant un désir d'affirmation de soi qui va jusqu'au meurtre, de sorte qu'elles sont dignes d'être à la fois plaintes et condamnées. Le bien et le mal en elles ne font qu'un, comme la vie et la mort qu'elles transcendent. Peut-on parler de révolte ? Oui, sans doute, puisqu'elles se dressent, les armes à la main, contre une longue injustice ; mais Catherine profite des circonstances plus qu'elle ne les suscite, et c'est en toute impunité qu'elle exerce sa vengeance. Une révolte sans risque, est-ce une vraie révolte ? Adélaïde, derrière la respectabilité de la petite commerçante, cache un secret qui la brûle et qui la pousse à des actions extrêmes, mais sa révolte reste cachée et ne constitue pas une véritable ouverture au monde. La mercière revit peut-être par-delà la mort pour se faire pleinement justice, mais elle ne sort pas vraiment de sa nuit, ne connaît pas cette seconde naissance qui succède à la traversée du tombeau. Adélaïde ne répète pas la Catherine des *Chambres de bois*, peut-être la seule vraie figure de la libération dans l'œuvre d'Anne Hébert, sinon de la révolte, puisqu'il y aura sœur Julie de la Trinité (*les Enfants du sabbat*)...

Le Temps sauvage

La plus connue des pièces d'Anne Hébert, *le Temps sauvage* (1966)[17], nous projette simultanément vers le passé et l'avenir de l'œuvre. L'histoire d'Agnès qui vit une terrible déconvenue amoureuse, ce qui la pousse à épouser un homme sans envergure dont le seul rôle sera de lui faire le plus d'enfants possible, annonce le mariage d'Élisabeth d'Aulnières avec ce minable prince consort qu'est Monsieur Rolland dans *Kamouraska* (1970). Mais Agnès rappelle aussi beaucoup la Claudine du *Torrent* (1950), par sa vie en retrait et sa dureté.

Claudine, toutefois, était un monstre et faisait de son fils un monstre. Les rapports d'Agnès avec ses enfants, bien que marqués au coin de l'austérité, ne sont pas dépourvus de

tendresse, et chacun des rejetons a une personnalité bien affirmée et une certaine indépendance. Alors que François Perreault était le pur instrument du rachat de sa mère, Sébastien et ses quatre sœurs sont l'objet d'une affection jalouse, qui a son origine dans une blessure inguérissable. Ils sont donc voulus, désirés pour eux-mêmes. Quant à François Joncas (qui porte curieusement le même prénom que le personnage du « Torrent »), il doit se contenter d'avoir donné à sa femme, qui ne l'aime pas et le lui a fait savoir dès le début, les enfants qu'elle désirait.

Il n'empêche que le « temps sauvage » où la « grande femme crucifiée » (p. 76) voudrait contenir sa progéniture, à l'abri du réel, de la ville, dans une enfance prolongée qui perpétuerait son innocence au contact de la seule nature, ressemble au domaine isolé où Claudine Perrault a élevé son fils. Et, de même que la conduite de Claudine est dictée par un secret terrible, celui de sa vie d'autrefois qui lui inspire la plus mortelle des hontes, ainsi l'attitude possessive d'Agnès est relative à un secret qui nous sera peu à peu dévoilé, le dévoilement ne faisant qu'un avec la mise en pièces du « temps sauvage », c'est-à-dire du cocon soigneusement tissé par la mère.

Avant de s'appliquer à sa famille, la métaphore du cocon pourrait concerner d'abord Agnès elle-même, qui, dès le début de la pièce, nous apparaît « vêtue de noir, [...] debout comme pétrifiée dans un rêve » (p. 9). Véritable momie, aux gestes « exagérément lents », qui parle « sans se retourner, toute droite, essayant ses gants, interminablement » (*id.*), Agnès n'appartient pas à la temporalité quotidienne, mais plutôt au mythe, ou encore à l'intériorité telle que le rêve la projette hors d'elle-même et la fait tenir, droite et debout, dans l'existence. Bloc de nuit qui renferme un mystère gardé aussi jalousement que la famille serrée autour d'elle, Agnès est à la merci de la moindre parole libre ou innocente, susceptible de percer sa défense et de laisser se perdre le secret. « Tu me casses la tête avec tes

questions ! » dit-elle à Lucie (p. 10). Puis, toujours à la même, cette étonnante déclaration : « Tu parles trop, Lucie. Moi, je ne m'interroge jamais sur quoi que ce soit, et je déteste que l'on me pose des questions. S'il y a des choses cachées dans mon cœur, cela ne me regarde pas, ni toi, ni personne » (p. 11). Ainsi, le secret doit rester un secret pour soi-même d'abord, faire l'objet d'un parfait refoulement. Un autre passage l'affirme tout aussi nettement : « La plus grande réussite de ce monde, ce serait de demeurer parfaitement secret, à tous et à soi-même. Plus de question, plus de réponse, une longue saison, sans âge ni raison, ni responsabilité, une espèce de temps sauvage, hors du temps et de la conscience » (p. 48-49). Apologie du lieu originaire, lieu de l'indivis, antérieur à tout dialogue, à toute relation avec l'autre. Lieu de retrait au plus obscur de soi. Le moi correspond alors à la monade leibnizienne, sans porte ni fenêtre, tout entière comprise en elle-même.

Tous les personnages, peu ou prou, subiront la contagion d'une telle réserve, et les dialogues consisteront pour une bonne part à empêcher l'interlocuteur de pousser plus avant l'indiscrétion, surtout si elle prend la forme d'une révélation sur soi susceptible de déranger le destinataire. À Isabelle qui se confie à son oncle et lui décrit son enfance solitaire, de monade précisément (« J'ai fait semblant d'être avec eux tous, mais dans mon cœur, j'étais enfermée comme une prisonnière que rien ne peut atteindre », p. 56), François répond : « Isabelle, il ne faut pas parler de tout cela. » Ce qui fait l'objet d'un tabou, d'abord et avant tout, c'est le simple fait d'être habité par le secret, et puis d'en révéler l'existence — même pas la nature. Isabelle, non sans ironie, donnera raison à son oncle : « Vous avez raison. Que notre cœur dorme sous la pierre. Pourquoi le déranger ? » (p. 57).

Agnès, naturellement, remporte la palme des objurgations au silence : « Tais-toi. Je t'en prie, tais-toi ! » (p. 48). « Tais-toi » (*id.*). « Et puis je défends que l'on parle avec les gens »

(p. 66). « Que maudit soit celui qui le premier a osé rompre le silence de cette maison ! » (p. 70). « Tais-toi, je t'en supplie. Tais-toi » (p. 71). « Tais-toi, je t'en prie, tais-toi ! » (*id.*).

Pour Agnès, personnage central de la pièce, il s'agit de résister, par l'imposition du silence, à l'effritement d'un ordre destiné à préserver une intériorité essentielle où survit le souvenir d'une enfant choyée et de la trahison par laquelle cette enfant a répondu à tout l'amour reçu.

Dans sa vie, Agnès a remplacé Nathalie et l'inconstant fiancé qu'elle lui a volé par ses cinq enfants. Elle y ajoute maintenant Isabelle, fille de cette Nathalie qui vient de mourir. Or, Isabelle s'éprend de Sébastien, le fils bien-aimé, faisant revivre la trahison par laquelle Agnès avait été gravement éprouvée dans son amour. On constate le caractère endogamique des liens amoureux[18], puisque Agnès s'est trouvée jadis en rivalité avec sa sœur beaucoup plus jeune, qu'elle a élevée comme son enfant, et que Sébastien s'éprend maintenant de sa cousine. Pis encore, Agnès se retrouve, dans une certaine mesure, en rivalité avec la fille de sa sœur, à l'égard du fils qu'elle chérit tant. Le caractère fusionnel de la passion, qui annonce *les Fous de Bassan* (1982), est parfaitement conforme au temps des origines, ce « temps sauvage » qui se construit autour d'une intériorité blessée.

On pourrait dire que le passé d'Agnès a consisté à organiser, autour de son secret (de sa blessure), un dispositif centripète d'enfermement, d'enserrement destiné à protéger des regards, tant des siens propres que de ceux des autres, la vérité refoulée. Or, dès le début de la pièce, c'est un mouvement centrifuge qui se fait jour. Lucie, la plus lucide (étymologiquement, déjà !) des filles, dénonce d'abord la loi du silence que fait régner sa mère : « Je veux tout savoir. Il y a trop de silence dans cette maison. On étouffe » (p. 11). On constate aussitôt que l'autorité d'Agnès est loin de s'imposer comme

celle de Claudine s'imposait à François. « De quoi te mêles-tu ! Mon Dieu, de quoi te mêles-tu ! » (*id.*), répond-elle, impuissante à faire taire sa fille. Claudine aurait griffé, assommé. Et tout au long de la pièce se succéderont les petits et grands démantèlements du silence, ou encore les excursions hors du domaine préservé.

Quand, du reste, on ne va pas vers l'extérieur, c'est l'extérieur qui vient à vous. Le jeune abbé Beaumont, nouvellement nommé curé, rend visite à cette famille qui ne fréquente pas l'église et provoque, par son attitude humble, une confession compulsive dans laquelle Agnès évoque son père, ancien séminariste, et le climat de culpabilité qui pesait sur les habitants de la maison, en particulier sur les femmes. Ces choses font partie du secret d'Agnès, à côté de beaucoup d'autres qui seront progressivement dévoilées.

Mais le mouvement centrifuge ne concerne pas que les paroles qu'on échappe, les vérités qui éclatent au grand jour, il est aussi lié au départ d'Agnès qui va en ville assister à l'enterrement de sa sœur et qui ramènera Isabelle, réincarnation du secret enfoui. De plus, il est lié aux sorties de Lucie qui se rend au presbytère pour emprunter des livres au curé et, avec son aide, entreprendre son éducation, aux occupations de trappeur de Sébastien, qui amasse un pécule en vue de quitter la campagne pour la ville, aux promenades de François du côté de la poste, car il a fait une demande d'emploi comme instituteur. Une fois Isabelle à la maison — elle représente la deuxième grande intrusion de l'extérieur après celle du curé —, Agnès perdra définitivement son fils revenu, en secret, courtiser sa cousine. À la fin, la maison est symboliquement ouverte, saccagée, et Agnès reste là, solitaire comme jamais, bien que le secret se soit échappé d'elle, de même que se sont échappés les enfants, élevés *dans* ce secret, ce « temps sauvage » impossible à préserver.

L'étonnant, c'est encore que la révolte soit si timide. Il est vrai qu'Agnès ne fait pas figure de « sagesse » odieuse ; elle est, semble-t-il, aimée et respectée de ses enfants, qui devinent la gravité de son drame intérieur. Agnès est plus victime que bourreau, et ses enfants ne semblent pas avoir trop souffert de son étouffante et sévère éducation. Le seul qui serait en droit de se révolter est François, le mari qu'elle n'aime pas, mais il est incapable, depuis toujours, de secouer le joug.

Quant à Agnès, qui vit à fond la détresse du passé et la ramène constamment dans le présent, elle ne se libère pas comme Catherine (*les Chambres de bois*) ou comme la visiteuse du « Tombeau des rois », peut-être parce que ses enfants lui apportent un bonheur compensateur. Ce sera le cas pour Élisabeth d'Aulnières, dans le roman suivant.

~

Les œuvres auxquelles nous avons consacré ce chapitre sont contemporaines, en gros, de la Révolution tranquille. Elles délaissent, ou plutôt surmontent, les perspectives tragiques qui caractérisaient les œuvres précédentes, écrites à l'époque de la « grande noirceur ». Dorénavant, comme l'écrit Anne Hébert dans « Poésie, solitude rompue », « toute la terre semble réclamer un rayonnement de surplus, une aventure nouvelle » (*Œuvre poétique*, p. 59). Ce qui ne va pas sans lutte : on ne pourra jamais faire l'économie de l'immense « effort de la vie qui cherche sa nourriture et son nom » (*ibid.*, p. 62). C'est de l'ombre, de « ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre » (*id.*) que naît l'appel vers « le jour et la lumière ». Qui, parfois, reste un appel.

Ainsi, *le Temps sauvage*, où se manifeste chez les enfants une envie, facilement satisfaite, de quitter la maison et son lourd silence, ne témoigne guère d'une amélioration de la situation intérieure d'Agnès, malgré la révélation de son secret.

Et Adélaïde Menthe, dont le mystère est finalement dévoilé, n'en est pas moins confinée à la vengeance et à la mort, sans lumière au bout de sa nuit. Ces pièces annoncent la grande période romanesque qui suit, où la nuit va prendre sa revanche sur le jour.

Notes

1. Camaïeu : « peinture usant de tons différents d'une même couleur se détachant sur un fond d'une autre couleur » (*Lexis*).

2. La taupe rappelle le faucon aveugle du poème. Les deux cécités débouchent sur la lumière.

3. Le récit mentionne « la couleur olive de sa peau, la finesse des os, cet étonnant regard en amande... » (p. 39), le « bouquet sauvage des peaux brunes » (il s'agit de Michel et de Lia), ces « romanichels impuissants, couleur de safran » (p. 131).

4. « [Catherine] dit encore [à Bruno] que Michel était malheureux, qu'il aimait sa sœur Lia et que jamais elle ne retournerait chez eux » (p. 181).

5. Cependant on trouve, dans « Le tombeau des rois », un adjuvant *mineur* de la jeune femme : le faucon, qui peut rappeler Lia à l'« allure noble et bizarre d'oiseau sacré » (p. 96), Lia qui est « pareille à un corbeau calciné » (p. 119). Amoureuse passionnée, Lia, sans le vouloir, par son seul exemple, aide Catherine à rejeter l'existence vide et sans amour que lui impose Michel.

6. Appellation que commente (assez vaguement, il faut le dire) Dominique Combe dans *Poésie et récit. Une rhétorique des genres* (Paris, José Corti, 1989, 203 p. ; p. 143 et suiv.) et que Henri Meschonnic appliquait déjà aux romans de Hugo, sans trait d'union toutefois : « Vers le roman poème » [titre de la section qui porte sur les romans antérieurs aux *Misérables*], *Écrire Hugo*, II, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1977, 218 p.

7. « Corps et décors balzaciens », *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 5-139.

8. La notion d'irréel, concernant certains aspects de la représentation hébertienne, est développée dans l'intéressant ouvrage intitulé *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 73-95.

9. Le désir homicide de Michel apparaîtra d'ailleurs clairement plus loin (p. 140-141).

10. Paradoxalement, Michel a la peau sombre des momies et la pâleur d'un être maladif.

11. Publié dans *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 63-105. Nous renvoyons, comme nous l'avons fait jusqu'ici, à l'*Œuvre poétique*, où *Mystère de la parole* occupe les pages 55 à 92.

12. Au cours de son bref séjour comme professeure à l'Université de Montréal, Hélène Cixous a substantiellement contribué à ce retournement de l'opinion.

13. Psaume 21, 17-18. Mots figurant dans « Ô bon et très doux Jésus », prière à Jésus crucifié. Ce passage du psaume 21 est traduit de la façon suivante dans la Bible d'Osty : « Ils ont creusé mes mains et mes pieds, / je puis compter tous mes os. »

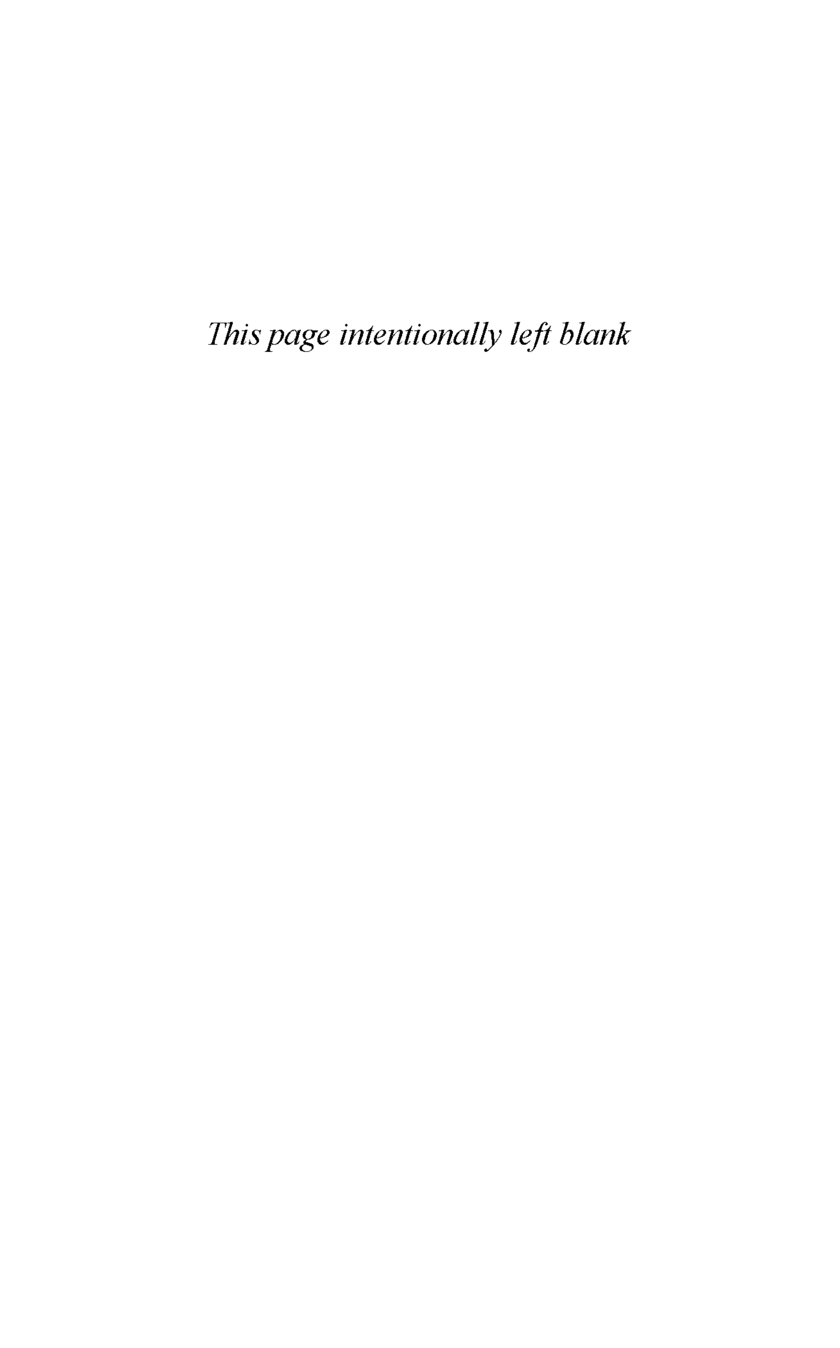
14. Il sera cependant le fait de la poète dans le célèbre énoncé, cité plus haut : « Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie » (p. 63).

15. Une fois installée en l'autre, la Fille maigre retrouve le milieu liquide de ses origines : « Et bougent / Comme une eau verte / Des songes bizarres et enfantins » (p. 30).

16. La pièce, terminée en juin 1958, a été créée à la télévision de Radio-Canada en août 1959. *Le Temps sauvage, la Mercière assassinée, les Invités au procès*, Montréal, HMH, 1971, p. 79-153.

17. *Le Temps sauvage, la Mercière assassinée, les Invités au procès*, Montréal, HMH, 1971, p. 7-78.

18. Au sens strict, l'endogamie est l'« obligation, pour les membres d'une tribu, de contracter mariage dans leur propre tribu » (*Lexis*). Dans le sens où je l'utilise, le mot se rapproche de la notion d'inceste, aux connotations plus psychologiques.


This page intentionally left blank

CHAPITRE 4

LE SECRET ET LES SORTILÈGES

On peut dire de *Kamouraska* qu'il est le premier *vrai* roman d'Anne Hébert[1]. *Les Chambres de bois* étaient une fantaisie romanesque et non un roman à proprement parler, l'inscription des personnages dans le réel (social, géographique, politique, etc.) y étant relativement peu poussée. On sait, par exemple, que toute la deuxième partie se passe à Paris, mais la ville, à part quelques allusions à la vie immédiate du quartier, en est singulièrement absente. Le pied-à-terre de Michel et de Lia doit leur permettre de suivre les activités culturelles de la capitale ; pourtant, il n'en est rien. Dans ce premier long texte narratif au réalisme léger et aux allures de conte, ce n'est pas la dimension du pour-autrui des êtres, leur action dans le monde, leurs échanges qui importent, mais plutôt leur vérité la plus subjective, toute centrée sur le rêve. Les chambres de bois, étouffantes comme des cercueils, sont dès lors le lieu de réclusion d'une vie semblable à la mort et uniquement ouverte sur un en-dehors du réel.

Kamouraska

Dans *Kamouraska*, la réalité est représentée avec beaucoup plus de précision. La réalité historique, d'abord. Le roman

d'Élisabeth d'Aulnières est fondé sur une histoire vraie qu'Anne Hébert connaissait, imparfaitement sans doute, par des récits de famille et qu'elle a retrouvée dans les chroniques judiciaires de l'époque[2]. Ce n'est pas la première fois que la romancière s'inspirait d'un fait divers — comme l'ont fait bien avant elle, et avec bonheur, Stendhal (*le Rouge et le Noir*) ou Flaubert (*Madame Bovary*). La nouvelle intitulée « Le torrent » (1950) est basée sur une enquête judiciaire relative à un crime commis à Saint-Isidore-de-Dorchester[3]. Cependant, la dimension d'intériorité est si marquée, dans cette espèce de fable métaphysique, que la très mince intrigue policière n'est guère convaincante et fait figure de hors-d'œuvre. La dimension d'intériorité est certainement très présente aussi dans *Kamouraska*, comme partout chez Anne Hébert, mais elle n'empêche pas la représentation circonstanciée du réel historique. Le succès du roman tient en partie à son côté véridique, qui ajoute au relief des personnages et à la fascination que leur passion démesurée exerce. Une histoire d'amour et de mort — comme celle de Tristan et Yseult — au pays du Québec, et une histoire fondée sur des faits vécus, voilà qui est nouveau, même en 1970, dans notre tradition romanesque remplie de vertueuses histoires paysannes (roman du terroir) ou de laborieuses velléités d'infidélités conjugales, accompagnement invariable de l'échec amoureux (roman des années cinquante). Il y a une profondeur et une intensité de sentiment exemplaires dans *Kamouraska*, et ce qui permet l'expression pleinement réussie de la passion, c'est que l'auteur se conforme sans restriction aux lois du genre romanesque.

Kamouraska, en effet, tire profit, bien plus que *les Chambres de bois*, des nouvelles techniques de narration mises en place depuis les années cinquante et surtout soixante par le Nouveau Roman. Sans doute ne peut-on qualifier *Kamouraska* de nouveau roman, car tout le texte nous amène, par de longs détours sans doute, à une compréhension parfaite de l'histoire racontée, ce qui suppose la cohérence et l'unité du sujet, pris

dans la réalité. Le lecteur éprouve du plaisir, en divers endroits du roman, à la résolution des obscurités, des allusions qui, au début, le déroutent. Roland Barthes, dans *S/Z*, a fort bien décrit, sous le nom de code herméneutique (ou code des énigmes), cet aspect du roman, déjà très développé dans le roman traditionnel, mais davantage encore dans la modernité. Il consiste à éveiller la curiosité du lecteur et à l'entretenir jusqu'à sa pleine satisfaction... ou non. On peut imaginer la présence, dans des œuvres d'avant-garde, d'énigmes que l'auteur prend soin de laisser non résolues.

Un autre aspect de la modernité du roman, très lié à la mise en place du code herméneutique, est l'importance des analepses[4], puisque l'histoire d'amour entre Élisabeth et le docteur Nelson est racontée à travers des retours en arrière, à partir d'un moment ultérieur de dix-huit ans qui correspond à l'agonie de Jérôme Rolland. L'analepse est un procédé aussi ancien que la littérature, mais elle prend ici une importance telle que le livre peut être défini comme un roman de la remémoration. Le présent se dissout constamment dans le passé, de sorte que s'opère un *décentrement narratif* — le centre des significations n'est plus là où on le pensait au départ.

Anne Hébert fait donc une utilisation poussée de certaines techniques récentes, à des fins personnelles qui ne sont pas celles d'une école ou de l'avant-garde. Elle donne ainsi à son roman une allure moderne, mais non moderniste, et elle a pu de cette façon toucher un vaste public attiré, bien entendu, par les histoires d'amour et aussi — pour ce qui concerne les Européens — par la magie des paysages nord-américains, des vastes espaces enneigés — surtout si la neige s'y couvre de sang ! *Kamouraska* comporte des éléments attrayants pour la sensibilité populaire : la passion démesurée, le meurtre, un seigneur (le *noble* fait d'autant plus rêver qu'il appartient à une époque révolue), un médecin, une héroïne jeune et romanesque... L'écriture, la façon de raconter et de décrire les états

d'âme, le style poétique mais non lyrique — imagé, plutôt, et plein de résonances — fait toutefois de *Kamouraska* bien autre chose qu'un roman sentimental. D'ailleurs, le sentiment y a des complexités considérables...

Rappelons l'histoire. Élisabeth d'Aulnières épouse un jeune débauché, Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska, qui la trompe et la maltraite. À la longue, touchée par la commisération et l'amour que lui manifeste son médecin, le docteur Nelson, un ami d'enfance de son mari, elle s'éprend de lui et ensemble ils décident de tuer Antoine. Le meurtre est consommé, dans la baie de Kamouraska, mais le docteur est reconnu et il se sauve à l'étranger. Accusée, Élisabeth est finalement relâchée et elle épouse un homme qu'elle n'aime pas, dans le but de refaire sa vie. Dix-huit ans ont passé, cet homme est à l'agonie et Élisabeth, qui le veille, revit son passé.

Kamouraska est l'histoire d'une libération, tout comme *les Chambres de bois.* Une libération qu'on pourrait appeler avec plus de précision une délivrance, à cause de la présence relativement fréquente du mot (p. 90, 164, 236, 239, etc.), et de sa connotation physiologique. Médicalement, la délivrance est la mise au monde d'un enfant. Or il n'est pas indifférent qu'Élisabeth d'Aulnières se comporte comme la mère canadienne-française traditionnelle et donne naissance à beaucoup d'enfants. Au moment de l'agonie de Jérôme Rolland, elle en est à son onzième. La vocation de maternité où elle s'est enfermée est sans doute tout le contraire de la liberté, mais une aventure mène à l'autre. L'essentiel du roman, en tout cas, porte sur le besoin d'échapper à l'emprise d'un premier mari indigne, ce qui était bien le cas dans *les Chambres de bois,* et d'accéder, grâce au meurtre, à la plénitude de l'amour, ce qui suppose une affectivité aux arrière-plans très chargés.

On se souvient que, dans « La sagesse m'a rompu les bras » (*Œuvre poétique*, p. 81), c'est l'« ami le plus cruel » qui vient au secours de la jeune femme et l'aide à se libérer. Le

docteur Nelson, beaucoup mieux que Bruno, peut être comparé — malgré ses problématiques aspirations à la sainteté — à cet ami cruel.

Dans *les Chambres de bois*, la libération de Catherine commençait *avant* la rencontre de l'homme qui allait l'aider à refaire sa vie ébranlée par la descente aux enfers que lui avait imposée Michel. Bruno apparaît comme une prime de retour à l'existence normale plus que comme le sauveur de la jeune femme. Elle n'a de sauveur qu'elle-même, et Bruno est pour ainsi dire un adjuvant (inessentiel). *Kamouraska* modifie ces perspectives. Le docteur Nelson est associé très tôt et de façon essentielle au processus de libération, et les deux amants prendront une part égale à la lutte contre Antoine. Ce n'est pas la libération qui, globalement, conduit à l'amour, mais plutôt l'amour qui enclenche le processus de libération.

Du reste, la violence qu'Antoine fait subir à Élisabeth est comparable à celle que Michel inflige à Catherine, mais elle est plus extérieure, plus physique. Antoine est une brute, qui déçoit rapidement toutes les attentes de sa jeune femme et qui lui inflige des sévices. S'adressant en pensée à la mère du jeune seigneur, madame Tassy, Élisabeth lui dit : « Votre fils est un monstre, madame. Il me torture et veut me tuer. À plusieurs reprises, déjà. La dernière fois, il a voulu me couper le cou avec son rasoir. Ce n'est que justice que... » (p. 236.). Tuer ce tueur, c'est retrouver la possibilité de vivre : « J'attends qu'un certain voyageur [le docteur Nelson, parti régler son compte à Antoine] revienne vers moi. M'apporte la nouvelle de ma délivrance » (*id.*). Michel faisait subir à Catherine une violence plus subtile et plus pernicieuse : c'est elle-même qui, par complaisance pour l'homme aimé, se laissait glisser vers la mort qu'il souhaitait pour elle.

Les rapports entre bourreaux (Michel, Antoine Tassy) et libérateurs (Bruno, George Nelson) sont, eux aussi, différents.

Bruno ne connaît pas Michel et ne le rencontre jamais. Il prend sa place auprès de Catherine, sans plus. George, au contraire, est un vieil ami d'Antoine, et l'on peut penser que l'assassinat est, pour une large part, un règlement de comptes qui datent de l'enfance (voir p. 233-234).

Liquider un mariage désastreux, voilà donc, dans l'un et l'autre livre, la forme que prend le besoin de libération. Cependant, une fois cette libération accomplie, dans les *Chambres de bois*, le récit se termine rapidement et Catherine semble pouvoir vivre enfin le bonheur auquel elle aspire. Ainsi, à la fin du « Tombeau des rois », malgré toute l'horreur traversée, on se tourne vers l'aube recommencée. Dans *Kamouraska*, la délivrance a quelque chose de théorique puisqu'elle mène immédiatement à la séparation des amants et à une vie de réprouvée pour Élisabeth, qui est conduite en prison. Elle en sortira rapidement, mais tous ses soins dorénavant consisteront à se conformer à un modèle de mère et d'épouse irréprochable. Loin d'épouser l'homme qu'elle aime, comme Catherine, elle recherche la respectabilité auprès d'un petit mari insignifiant et se satisfait d'une existence pareille à celle d'Agnès dans *le Temps sauvage*. Elle s'enferme dans une vie moins éprouvante, certes, que celle qu'elle a connue avec Antoine, mais guère plus satisfaisante puisque l'amour en est absent. Les nombreuses maternités font figure de dérivatif à la passion perdue. Rien d'étonnant, dès lors, si la perspective du décès imminent de monsieur Rolland amène Élisabeth à revivre avec tant d'intensité son passé : la libération qui s'annonce rappelle la délivrance survenue dix-huit ans plus tôt et jamais vraiment goûtée puisqu'elle débouchait sur l'emprisonnement, puis sur un mariage de pure convenance. Seulement, cette seconde délivrance — la mort du « bon » mari — n'offre pas de promesses de bonheur plus grandes que la première. L'être follement aimé (le docteur Nelson) n'est jamais revenu, et Élisabeth, une fois de plus, se trouve devant un vide, sur le plan affectif.

Certes, elle s'est constitué une façade honorable, mais son cœur est privé de tout, aussi creux, aussi avide peut-être qu'auparavant, ce qui l'amène à revivre de façon dévastatrice ses amours passées.

Pas de vraie libération, donc, ce qui supposerait une descente dans la nuit intérieure et une remontée victorieuse. En revanche, le récit est fondé sur une stratégie précise de dévoilement de l'essentiel, c'est-à-dire des réalités affectives et ontologiques profondes ; dévoilement qui tient lieu, jusqu'à un certain point, de libération dans la mesure où il suspend le dur travail du refoulement.

Le roman dépeint les affres criminelles d'Élisabeth qui, avec l'aide du docteur Nelson, supprime son indigne mari. Mais Élisabeth n'est pas seulement délivrée d'Antoine. Une réalité plus profonde, intérieure, est mise en jeu par ce meurtre et par l'amour capable d'une telle action. Le roman, en fait, nous amène à nous poser la question essentielle : qu'est-ce qu'un meurtre ? Et qu'est-ce que l'amour qui peut conduire à ce geste extrême ? Les pulsions de vie et de mort, logées au cœur même de la réalité humaine, sont directement concernées.

La solution du meurtre passionnel, qui est au centre du livre, ne s'est pas imposée d'emblée à Élisabeth et à George Nelson. Elle s'est précisée peu à peu, comme le terme d'un cheminement vers l'inconnu. Et c'est petit à petit qu'Élisabeth retrouve, dans ses souvenirs, cet événement démesuré. On peut dire que tout le récit est le lent dévoilement du moment crucial où George Nelson abat Antoine Tassy pour l'amour d'Élisabeth. Ce moment concerne éminemment la jeune femme puisqu'il débouche sur sa délivrance, mais elle doit elle-même le reconstituer à partir des témoignages qu'elle connaît, du reste concordants : ceux des témoins cités au procès et celui de George Nelson lui-même qui, en fuite vers la frontière américaine, la retrouve rapidement chez elle. En somme, ce moment capital constitue, pour Élisabeth, un souvenir au second degré, dont la

vérité est à construire partiellement par elle, avec les ressources de l'imagination. Sa pensée ne peut s'élancer tout droit vers l'événement fatal puisqu'elle n'en a pas été le témoin. Le long processus par lequel elle y arrive prend l'allure d'une redécouverte et d'un dévoilement — dévoilement de l'horreur même à laquelle l'assigne son destin.

Le lecteur est associé à ce mouvement. Il apprend tout au même rythme, suivant la même tortueuse démarche que celle d'Élisabeth compulsivement confrontée à son passé. Je reviendrai sur les questions de focalisation et de voix narrative, mais on peut dire dès maintenant que le roman adopte presque toujours le point de vue du personnage principal (focalisation interne à peu près fixe) et que la troisième personne, présente au début du texte, cède la place de plus en plus à la première, de sorte qu'Élisabeth devient une sorte de narratrice de plein droit, avec des pouvoirs qui sont même parfois ceux d'un narrateur omniscient.

~

Le mouvement du texte vers la révélation de ce qui est caché est thématisé dès le début (p. 16), à travers la citation du *Dies irae* que Jérôme sur son lit de mort demande à sa femme de lui lire, non sans intention. Le poème liturgique dit : « Le fond des cœurs apparaîtra — Rien d'invengé ne restera. » Le texte évoque ainsi la Justice divine qui sera rendue à la fin des temps et qui réalisera la parfaite transparence des êtres. Dans ce moment de vérité où se trouve Jérôme sur le point de mourir, la vie d'Élisabeth, qui proclame indéfectiblement son innocence par rapport au crime dont on l'a accusée, apparaît comme fondée sur le mensonge. Jérôme craint d'ailleurs pour sa propre vie. On voit se profiler ici le scénario mythique de *Thérèse Desqueyroux*[5] : la femme qui empoisonne son mari en le soignant. Élisabeth, dans une sorte de dialogue intérieur, lui demande : « Ainsi tu n'as jamais cru à mon innocence ? Tu

m'as toujours crainte comme la mort ? » (*id.*). Jérôme veut montrer à Élisabeth qu'il est lucide à son égard, et le texte liturgique confirme sa foi, au moment de l'agonie, dans un dévoilement total de la vérité. Le dévoilement aura lieu effectivement pour Élisabeth, dans l'intimité de sa conscience, et il se fera simultanément pour le lecteur, mais il sera refusé à Jérôme : « Que les époux demeurent secrets, l'un à l'autre. À jamais. Amen » (*id.*). Élisabeth répond à la liturgie chrétienne par une liturgie de son cru.

La culpabilité qu'Élisabeth dissimule à son mari, elle ne peut se la dissimuler à elle-même, et tout le roman est fait de ces instants de vérité qui surgissent et qui — la tonalité très sombre du *Dies irae* est bien de mise ici — découvrent ce qui, en elle, la voue au châtiment éternel : « Il est des instants si fulgurants que la vérité se précipite à une vitesse folle. Découvre son sens le plus secret, son angoisse la plus aiguë. Vite ! Vite ! Il faut conjurer le danger. Empêcher à tout prix que l'ordre du monde soit perturbé à nouveau. Que je fasse défaut un seul instant et tout redevient possible. La folie renaîtra de ses cendres et je lui serai à nouveau livrée, pieds et poings liés, fagot bon pour le feu éternel » (p. 18). La vérité qui se cache au fond de l'être, c'est donc cette folie (de meurtre et de passion) qu'il faut garder enfermée à tout prix et qui fait d'Élisabeth une damnée. On peut douter, d'entrée de jeu, que la découverte de cette vérité soit libératrice. Celle-ci consisterait, pour Élisabeth, à *vivre* la passion perdue, mais comme la chose est impossible, revivre son amour par le souvenir ne peut que ramener le désordre dans sa vie.

Les étapes de l'accouchement de la vérité sont nombreuses et ressemblent à un chemin de la croix qui serait accompli, non par un sauveur qui s'offre en victime (comme Jésus), mais par une criminelle — ou une amoureuse — découvrant ce qu'il y a de plus noir en elle-même. Chaque étape comporte une déstabilisation et un rapprochement forcé avec le secret

terrible. Voyons, par exemple, Élisabeth entourée de ses enfants et comparée par Agathe, la servante, à la reine Victoria « avec ses petits princes autour d'elle » (p. 34). Bel exemple d'idéalisation (qui rappelle les stylisations dans *les Chambres de bois*), d'autant plus chargée de sens qu'Élisabeth a été accusée de meurtre, dix-huit ans plus tôt, au nom de la même reine. Victoria est le symbole même de la respectabilité, de l'ordre, elle est un modèle pour tous les bien-pensants, et s'identifier à elle est un gage d'innocence : « Je suis fascinée par l'image de Victoria et de ses enfants. Mimétisme profond. Qui me convaincra de péché ? » (*id.*). Or, cette façade vertueuse qu'Élisabeth s'emploie à maintenir vole d'un coup en éclats lorsque la petite Anne-Marie s'écrie : « Mais maman est en robe de chambre ! Ses cheveux sont en désordre. Et puis son visage a l'air tout rouge ! » (*id.*). Anne Hébert s'est peut-être souvenue du conte d'Andersen, « Les nouveaux habits de l'empereur ». Les tailleurs de sa majesté, des fraudeurs qui manient bien la flatterie, font croire au roi que les nouveaux vêtements confectionnés pour lui sont si fins qu'ils semblent inexistants, et tous les courtisans, par servilité, manifestent leur admiration devant tant d'élégance ; mais un enfant, dont le regard n'est pas déformé par les préjugés, s'écrie naïvement : « Le roi est nu ! », ce qui dessille tous les yeux. Commentaire d'Élisabeth :

> ~ En un clin d'œil le charme est rompu, la fausse représentation démasquée. [...] Cheveux et vêtements en désordre, voici votre mère, émergeant d'un sommeil de quelques heures, visité par les démons. Anne-Marie ma petite tu trouves que j'ai le visage rouge ? Tu ne peux savoir comme ta remarque m'atteint et me tourmente. Ta petite voix d'enfant tire au jour une autre voix enfouie dans la nuit des temps. Une longue racine sonore s'arrache et vient avec la terre même de ma mémoire. L'accent rude et effrayé de Justine Latour qui témoigne devant le juge de paix.

— Pendant le voyage du docteur Nelson à Kamouraska, Madame était encore plus rouge et plus agitée que d'habitude. (p. 34-35)

Le désordre immédiat, circonstanciel, ressuscite le grand désordre intérieur ; le visage rouge de l'insomnie rejoint celui de l'hébétude criminelle. Les démons visitent le sommeil présent comme ils habitaient la conscience d'autrefois, et c'est l'âme en proie au mal que déterre innocemment l'exclamation de l'enfant, comme si elle tirait une racine qui va au plus profond. Au bout de la voix, de la racine sonore (témoignage de Justine), il y a cette enterrée vive qu'est la femme essentielle, la femme de passion, laquelle fait irruption dans la vie d'Élisabeth et risque de tout remettre en question.

Un peu plus loin, la vérité est touchée de façon brève mais décisive entre Élisabeth et Jérôme. Jérôme fait remarquer à sa femme qu'elle a eu, n'est-ce pas, « bien de la chance de [l]'épouser » (p. 36). On dirait que Jérôme prend conscience seulement en cet instant suprême de sa vie, d'avoir permis à cette femme soupçonnée des pires méfaits de se couvrir de sa respectabilité. En tout cas, le sujet ne semble pas avoir été abordé jusque-là par les deux conjoints. Élisabeth répond, avec la même « voix blanche, sans vibration » qu'utilisait Catherine pour parler avec Michel de l'essentiel, que sans Jérôme elle aurait été libre et aurait pu refaire sa vie. En somme, elle ne lui doit rien puisqu'elle n'a pas refait sa vie et n'est pas libre. L'existence paisible que lui a procurée le notaire est tout bonnement un esclavage et n'a rien à voir avec la vraie vie. Commentaire de la narratrice : « Moins qu'une passe d'armes, deux coups parfaits, droits et justes. La vérité atteinte. La pointe du cœur touchée, dans un chuchotement d'alcôve. Face à la mort qui vient » (*id.*). Ainsi, par quelques mots qui sont des coups, on va droit au cœur des choses, droit au cœur tout court puisque la vérité de ce monde, c'est l'amour, l'amour terrible, qui est affaire de vie, mais qui est tout autant affaire de mort.

Jusqu'ici, c'est à partir du présent, de l'agonie qui est la lutte de la vie et de la mort, que le secret essentiel a été évoqué. Par la suite, ce sont les divers moments du passé qui nous mèneront vers cet *essentiel*, lequel coïncidera en fin de compte avec le meurtre d'Antoine auquel Élisabeth prendra part avec toute sa pensée, toute sa passion.

Pour Élisabeth livrée aux démons du souvenir, la maison de la première enfance, rue Augusta à Sorel, représente déjà un saut dans l'existence terrible que, depuis des années, elle s'est efforcée d'oublier. « Toute ma vie dans son tumulte et sa fureur m'attend là, derrière les volets fermés de la rue Augusta. Une bête sauvage qu'on a enfermée et qui guette dans l'ombre pour vous sauter dessus » (p. 51). La maison fermée ressemble à ces grandes fontaines qui dorment d'un faux sommeil au fond des bois (*Œuvre poétique*, p. 15), symboles d'une intériorité pleine de menaces et de maléfices. Élisabeth voudrait « ne pas rentrer à l'intérieur de la maison. Risquer à coup sûr d'y retrouver [s]a vie ancienne se ranimant, secouant ses cendres, en miettes poudreuses. Chaque tison éteint, rallumé. Chaque rose du feu éclatante, foudroyante » (p. 56.). On peut faire un lien entre ces cendres, ces miettes poudreuses, cette profusion discontinue sous laquelle se donne de prime abord la « vie ancienne » et la relation accidentée, par fragments, qui en est faite. La narratrice (et le lecteur, à sa suite) doit reconstituer le passé par touches isolées, comme on assemble les pièces d'un puzzle. On peut noter, à cet égard, que la narration est aussi morcelée que celle des *Chambres de bois*[6]. Le passé est en miettes, mais quand il se ranime, chaque parcelle réintègre la « rose du feu éclatante, foudroyante », le passé retrouve son unité faite d'une incroyable et belle énergie, l'énergie de la passion, celle même de l'enfer (feu) et aussi de l'émotion la plus fraîche (rose). Dans « La chambre fermée », la poète évoque pareillement « toute la rose du feu / En ses jupes pourpres gonflées / Autour de son cœur possédé et gardé / Sous les flammes orange et bleues » (*Œuvre*

poétique, p. 35). Chaque fragment du passé est susceptible de ramener la narratrice au foyer de sa passion et de son tourment, à cet enfer intime où la vie est d'autant plus intense qu'elle est étroitement liée à la mort.

Rentrer dans la vérité du passé, surtout lointain, pour en ranimer la flamme, cela exige souvent pour Élisabeth de s'arrêter d'abord à une époque plus récente. Il se produit alors un télescopage des époques. En voici un exemple. Élisabeth, dans une remémoration qui comporte une sorte de dialogue intérieur, retrouve Aurélie Caron à quinze ans — elles ont toutes deux le même âge — et lui dit : « Comme tu es pâle, Aurélie. » Aurélie répond : « J'ai toujours eu un teint de prisonnière, Madame sait bien. Un vrai pressentiment... » (p. 61). Ce n'est pas l'Aurélie de quinze ans qui répond, mais celle, plus tardive (et fictive, puisque la narratrice l'invente à mesure) qui a été jugée pour tentative d'empoisonnement sur la personne d'Antoine Tassy et qui a écopé de deux ans et demi de prison. La narratrice fait alors ce commentaire : « Rien ne va plus. Du premier coup le fond de l'histoire est atteint. Aurélie me parle de prison. Elle m'appelle " Madame ". Elle va vieillir sous mes yeux, s'alourdir. Se charger de toute sa vie. Me demander des comptes sans doute ? Mon âme pour que cela n'arrive pas une seconde fois ! Ma vie pour retrouver intact le temps où nous étions innocentes, l'une et l'autre. — Je n'ai jamais été innocente. Ni Madame non plus » (*id.*). Ce qu'on peut observer ici, en plus du « télescopage » — et en rapport avec le côté discontinu de la narration —, c'est le caractère quasi instantané de l'accession à l'essentiel, même si la révélation du *secret* occupera tout l'espace du roman : « Du premier coup le fond de l'histoire est atteint. » En un sens, toute l'histoire de *Kamouraska* nous est livrée dès le début, par exemple dans ces « deux coups parfaits » que se portent les époux amers et qui leur font atteindre tout de suite la vérité (p. 34). Chaque épisode répète à sa façon ce mouvement vers l'essentiel, jusqu'à celui où apparaissent les deux coups de

feu suivis des coups de crosse de pistolet (p. 234) qui transformeront Antoine Tassy en rose de sang, en geyser (rappelons la « rose du feu éclatante, foudroyante », p. 56). On peut aussi comprendre que l'innocence correspondrait à un moment situé dans une direction opposée à celle vers laquelle on se dirige toujours et qui mène à la faute. À quinze ans, on est *déjà* coupable parce qu'on tourne le dos à ce moment de la naissance, plus exactement de la prénaissance, qui correspond à la seule innocence possible : « Ne puis-je fuir cette époque de ma vie ? Retrouver le lieu de ma naissance ? Le doux état tranquille d'avant ma naissance ? Ma mère en grand deuil me porte dans son ventre, comme un fruit son noyau. Cette petite a poussé dans un cocon de crêpe » (p. 51). Comme on le voit, le « doux état tranquille » des origines n'est même pas assuré de la parfaite sérénité puisqu'il est enveloppé dans la mort.

Retrouver le passé et accéder à la vérité, c'est déterrer celle-ci de la même façon que, à la dernière page de *Kamouraska*, on retrouve sous les pierres, dans la rêverie d'Élisabeth, un personnage de cauchemar : « [...] une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage » (p. 250). La momie, l'enterrée vivante sont des figures mythiques de l'*essentiel*[7]. Mais celui-ci peut se manifester aussi sous la forme d'un objet ancré en plein mystère. Désirant retrouver son adolescence avec Aurélie, Élisabeth veut remonter « bien avant que... On dirait que je tire vers le jour avec effort un mot, un seul, lourd, lointain. Indispensable. Une sorte de poids enfoui sous terre. Une ancre rouillée. Au bout d'une longue corde souterraine. Une espèce de racine profonde, perdue. // — Désistement ! Désistement ! Aurélie, tu sais bien qu'il y a désistement ! » (p. 62). Le désistement, c'est-à-dire l'abandon des poursuites contre Élisabeth et Aurélie, apparaît comme une libération, au bout d'une sombre période qu'il aura fallu traverser et au cours de laquelle il y a eu une descente aux enfers. La longue racine qui mène à ce mot évoque un tel cheminement et rappelle encore

le fil d'Ariane par lequel quelque sombre destinateur tirait à lui, vers les profondeurs, la visiteuse du tombeau des rois (*Œuvre poétique*, p. 52). Il rappelle aussi la « longue racine sonore » du témoignage de Justine Latour (p. 34), qui raccorde la narratrice à son passé (son visage trop rouge d'aujourd'hui à celui d'autrefois). La racine constitue donc un lien entre surface et profondeur, et un possible passage vers l'essentiel. Il suggère aussi que tout phénomène se nourrit, sans qu'il y paraisse, d'un feu secret — une fureur et une vérité — qui met en péril l'ordre du monde et ne demande qu'à se manifester au dehors. L'ordre du monde est précisément fondé sur le refoulement de ce feu, de cette passion, de cette terrible liberté.

Du point de vue de l'ordre du monde auquel Élisabeth tient tant depuis son dernier mariage, l'intrusion du passé dans son existence, à l'occasion de l'agonie de son mari, est un désordre majeur qu'elle arrive, heureusement, à tenir caché. Ce désordre relève de l'imagination, des nerfs ; une existence digne doit surmonter promptement ces faiblesses : « Vous entendez des voix, madame Rolland. Vous jouez à entendre des voix. Vous avez des hallucinations. Avez-vous donc tant besoin de distractions qu'il vous faut aller chercher, au plus creux des ténèbres, les fantômes de votre jeunesse ? » (p. 76). Entendre les voix du passé, c'est suivre les « longues racines sonores » comme le témoignage de Justine Latour, franchir le mur du silence vers l'espace du refoulement où, comme dit Freud, *ça* parle. Sur cette scène profonde s'agitent les « fantômes », tous marqués par la grâce terrible d'un drame originaire. La sagesse pratique disqualifie ces ombres, en fait des « distractions » pour bourgeoise désœuvrée.

Élisabeth n'est pas la seule à vivre à l'écoute de son univers intérieur. On peut penser que, si elle épouse Antoine Tassy malgré ce qu'elle sait de lui — ce qui suffirait amplement pour lui faire écarter le projet de mariage —, c'est qu'Antoine la fascine par une espèce de liberté qui le rend étranger aux

conventions et aux rituels sociaux. Il est un voyou pas ordinaire, un voyou transcendant, entièrement mené par ses pulsions, ce qui en fait l'équivalent d'un fou. Au cours d'une scène où il vient près de blesser, voire de tuer sa femme nouvellement accouchée en lui lançant un couteau par la tête, Antoine est ainsi décrit du point de vue d'Élisabeth :

> Cet homme est fou. [Il s'emploie à...] Faire le vide. Sceller tout ce poids excessif. Son regard pétrifié. Tout occupé à suivre en lui-même le cheminement secret de quelque chose de terrible, oublié là, laissé pour compte, comme légèrement. Alors qu'on sait très bien quelle bête c'est, quelle souris malicieuse, dans le sac, quel démon triomphant. Antoine semble absent. Mais il écoute monter cette voix destructrice en lui. L'envers de sa joie bruyante, la voix aigre et souveraine de son désespoir. (p. 86)

On croit entendre ici le Saint-Denys Garneau de « Faction » : « On a décidé de faire la nuit / pour sa part / De lâcher la nuit sur la terre / Quand on sait ce que c'est / Quelle bête c'est [...] » (*op. cit.*, p. 81). Dans ce poème, on se voue à la nuit pour laisser apparaître une petite étoile, celle de l'espoir, qui représente le salut et qui est aussi incertaine et problématique que peut l'être l'existence de Godot, dans la pièce de Samuel Beckett. Ici, Antoine se voue à sa nuit intime où gît quelque chose de terrible et de ravageur, et aucun espoir ne semble y prendre racine. Au contraire, c'est la voix aigre et souveraine du désespoir qui en monte, à la façon d'une racine sonore. On peut noter aussi que, associé au mystère désespérant d'Antoine, il y a l'acte léger d'un destinateur, de quelqu'un qui est passé par là et qui a disposé — « oublié » — ce qui fera sa torture. Antoine pourrait dire, comme Anne Hébert dans un poème cité plus haut : « Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a [tué] / Puis s'en est allé / Sur la pointe des pieds / Sans rompre sa danse parfaite » (*Œuvre poétique*, p. 44).

Au début de sa vie avec Antoine, Élisabeth est suffisamment sa complice pour déceler ce qui l'apparente à elle et cause son tourment. Mais Antoine réagit à sa damnation intime d'une façon qui met en danger la vie de ses proches, en particulier de sa femme, et celle-ci se défend contre lui par la haine. Une haine qui va jusqu'au meurtre et qui est une réponse à la violence virtuellement meurtrière d'Antoine. Dans un cauchemar, Élisabeth revit l'assassinat, et l'imagerie montre bien que l'exécution de son mari est directement liée à son intériorité la plus essentielle :

> Je crie. Je suis sûre que je crie. L'image d'Antoine tué va s'abattre sur moi. Me terrasser. Soudain... Mon épaule de pierre. Le géant se brise contre elle. Vole en éclats. Envahit tout mon être. Des milliers d'épines dans ma chair. Je suis hantée, jusqu'à la racine de mes cheveux, la pointe de mes ongles. Antoine multiplié à l'infini, comme écrasé au pilon, réduit en fines particules. Chaque grain infime conservant le poids entier du crime et de la mort. Son sang répandu. Sa tête fracassée. Son cœur arrêté. Vers neuf heures du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska. (p. 92)

Le passage rappelle celui où le passé se ranimait à partir de ses cendres, de ses « miettes poudreuses », et chaque tison redevenait « rose du feu éclatante, foudroyante » (p. 56), retrouvait l'ardente unité initiale. Mais ici, à l'inverse, c'est le souvenir d'une désintégration qui est évoqué : le meurtre a fait éclater un être — sang répandu, tête fracassée, cœur arrêté —, et cet éclatement est redoublé, dans le présent du rêve, par l'image d'Antoine géant qui se brise contre l'épaule de pierre d'Élisabeth. Or cette dispersion de la victime, dans le champ de la réalité physique, extérieure, est le prélude à une invasion de l'intériorité, qui conduira Élisabeth à ranimer le souvenir intolérable. Le meurtre, qui est la vérité à refouler, s'annonce à

travers une multitude de miettes — « des milliers d'épines dans ma chair », « Antoine multiplié à l'infini, [...] réduit en fines particules », et « chaque grain infime » contient en lui « le poids entier du crime et de la mort », comme chaque tison contenait la rose de feu du passé. Le cauchemar peut se centrer dès lors sur un noyau de réalité infracassable, l'événement du 31 janvier 1839 autour duquel gravite l'ensemble du roman et vers lequel on — la narratrice, le lecteur — va se diriger à partir de différents moments du temps.

La remémoration de son histoire par Élisabeth finit par devenir une tâche précise et de tous les instants. « [...] je suis forcée (dans tout mon être) à l'attention la plus stricte. Rien ne doit plus m'échapper. La vraie vie qui est sous le passé. Des fines piqûres d'insectes apparaissent dans le bois du lit, vermoulu. La chambre tout entière est rongée. Elle tient debout par miracle et s'est déjà écroulée. A été remise sur pied, exprès pour cet instant aveuglant » (p. 104). Le passé remémoré a quelque chose d'infiniment fragile et poreux. Il n'est pas là pour lui-même mais pour ce qu'il peut révéler. De même que le meurtre a fait voler Antoine en éclats, de même le passé lui-même a été pulvérisé. Il ne se reconstitue, moyennant une extrême attention, que pour laisser la conscience remonter à l'aveuglante lumière de la vraie vie qui est liée, bien entendu, à la passion pour le docteur Nelson.

On pourrait continuer ainsi longtemps à commenter les passages qui font état du dévoilement de l'essentiel, dans le roman, et qui nous renvoient à une énigme centrale où vie et mort rayonnent également sous l'effet de la passion. Je me contenterai de signaler, pour finir, deux passages. Le premier raconte un épisode, très frappant, où le docteur Nelson reçoit pour la première fois la visite d'Élisabeth. Cela se passe en pleine nuit, ce qui constitue une énorme imprudence et un scandale assuré. C'est aussi un point de non-retour dans le

cheminement vers le meurtre : le docteur Nelson consent finalement à l'inadmissible, la passion triomphe des interdictions, l'ordre du monde est renversé. Il y a donc, ici, dévoilement ; dévoilement très public de la passion illégitime, maudite. Dévoilement fort concret, du reste : « Les fenêtres sans rideaux. // On peut nous voir de la route. [...] // Une voix rude, précipitée, méconnaissable donne des ordres. / — Ne touche pas à la lampe. Enlève ton châle. Ta robe maintenant. Tes jupons. Continue. Déshabille-toi complètement. Ton corset, ton pantalon, ta chemise. Dépêche-toi. Tes souliers. Tes bas » (p. 158). Cette mise à nu du corps féminin amoureux est le dénudement de la passion elle-même, et le corps dévoilé est d'autant plus troublant qu'il se révèle, en même temps que corps de femme adultère, corps maternel : « J'obéis, comme en rêve, à une voix sans réplique. Me voici toute nue, déformée déjà par ma grossesse. » Élisabeth obéit à une voix impérieuse qui l'amène au cœur de la passion, dans les profondeurs de l'être où c'est tout un d'être la mère et l'enfant, la mère et l'amante, et où la volonté de l'« auteur du songe » ne fait qu'un avec le désir du sujet. Nelson le dira bien : « Tiens-toi droite. On peut nous voir de la route. C'est ce que tu veux, n'est-ce pas ? » Et il répétera : « Tu es contente ? Très contente sans doute ? Nous n'avons vraiment plus rien à perdre à présent ? » (p. 158-159.) Après cet exhibitionnisme qui installe l'intime au cœur du réel, qui supprime la frontière entre le public et le privé, qui constitue un défi total à l'ordre du monde, le meurtre deviendra possible car il consiste justement à défier les lois du monde : « Les morts dessous / Les vivants dessus » (*Œuvre poétique*, p. 31). Le docteur Nelson va devenir cet étranger, dans l'espace de l'ici, qui ne respecte plus les règles du jeu et ne reconnaît aucune démarcation entre le bien et le mal.

Le deuxième passage concerne le meurtre, justement. On y voit Nelson se rapprocher de « l'acte essentiel de sa solitude » (p. 201). Il cerne dès lors sa vérité la plus essentielle, la plus

profonde, celle qui le définit depuis avant même sa naissance et qui le prédestinait au meurtre d'Antoine.

Cependant, le fait de toucher ainsi au centre de sa propre vérité, qui ne concerne pas Élisabeth (c'est une affaire entre hommes), condamne Nelson à une solitude qui rendra à jamais impossible de retrouver l'être aimé. Tuer par amour tue l'amour, barre à tout jamais le chemin qui mène vers l'autre.

~

La dimension formelle peut être maintenant caractérisée avec plus de précision.

Le roman commence par un discours à la troisième personne (p. 7) qui va vite céder la place à la première personne, jusqu'à la fin du segment ; puis on revient, au début du deuxième segment (p. 12), à la troisième personne, on passe de nouveau à la première, et le segment se termine sur la troisième, etc. Il y a oscillation entre les voix narratives, le *je* renvoyant à Élisabeth — ce sera le cas dans la quasi-totalité du livre, mais on trouve quelques rares passages où le *je* est un narrateur ou « locuteur » d'occasion, tel Jérôme Rolland (p. 15, 27-28) : « M. Rolland respire mal. Il voudrait rejeter dans les ténèbres ce nom de fille peu recommandable. C'est une épée à deux tranchants qui me retombe dessus. Me déchire la poitrine. »

La troisième personne permet à l'auteur de marquer une distance par rapport au personnage principal, Élisabeth d'Aulnières, de la présenter dans sa dimension objective, d'abord sous le nom empesé de « Mme Rolland ». Il y a ainsi comme une mise en place des éléments de la réalité au sein de laquelle évoluera le personnage. Mais on passe rapidement du *elle* au *je*, et la dimension d'intériorité succède à celle du moi-pour-les-autres, de la personne sociale. Élisabeth, dans sa vérité intime, est aussi loin de « Mme Rolland » que le *je* est loin du *elle*, cette troisième personne qu'Émile Benveniste appelle la non-personne.

Malgré l'emploi de la troisième personne, le texte, dès la première ligne, est focalisé sur Mme Rolland, qu'on situe d'abord dans le temps et dans l'espace — c'est l'été, à Québec. Puis on passe aux circonstances intérieures : la mort du mari qui s'en vient, la paix ressentie et ensuite l'angoisse. On peut dire que la focalisation s'approfondit très rapidement, nous projette dans les méandres d'une intériorité tourmentée, sous une tranquillité de surface. Et le *je* prend le relais, lui qui assure une focalisation totale, absolue sur le personnage en lui conférant, en quelque sorte, les privilèges de la narration. Le discours qu'Élisabeth se tient à elle-même (sorte de monologue intérieur) n'a pas d'autre narrateur qu'Élisabeth, il fait connaître son point de vue et nul autre.

Il fait connaître, bien entendu, le point de vue actuel d'Élisabeth, qui assiste avec des sentiments troubles à l'agonie de son dernier mari et qui est assaillie de souvenirs qu'elle aurait voulu enterrer à jamais. Elle va donc revivre les principales étapes de sa vie passée, jusqu'à celle, cruciale, qui a signé sa destinée et qui est le meurtre de son premier mari. Elle va ressusciter tous les acteurs de ce drame, mais l'accès à tel acteur de telle scène ne se fera pas toujours directement, il faudra passer par des souvenirs intermédiaires. De là ce que j'ai appelé des télescopages, où la vérité d'une époque se fond dans celle d'une autre, ces deux vérités étant relatives à la conscience présente brutalement confrontée au passé. Par exemple, des événements séparés par un intervalle de dix-huit ans sont superposés quand Élisabeth, vers la fin du roman, revit la poursuite policière contre le docteur Nelson (p. 242). L'entourage de « madame Rolland » interfère avec ses souvenirs.

Voici un autre exemple, plus complexe. Antoine est au loin, à Kamouraska, et pendant ce temps, les amants projettent de se débarrasser de lui. Ils craignent son retour à Sorel. Élisabeth a la fièvre et Nelson la soigne. Après son départ, elle se lève et court derrière lui, à moitié endormie. Et on lit :

— Trop tard ! Il est trop tard ! La rue est pleine de monde. Une animation extraordinaire règne dans la rue, malgré la nuit. Quelqu'un dit que mon procès est commencé. Les témoins me dévisagent et me reconnaissent. Jurent sur l'Évangile.

— C'est elle qui a tué son mari ! Cette femme est une criminelle. Voyez comme elle traîne dans la rue, en pleine nuit. La fatigue de l'amour l'accable et lui casse les reins. (p. 167)

Une scène (qui s'est réellement passée), antérieure au meurtre, débouche donc sur une scène (mi-réelle, mi-fictive, ou peut-être totalement fictive, mais inspirée de faits réels) qui lui est postérieure. C'est dire que les souvenirs et les constructions imaginaires peuvent se contaminer les unes les autres, dans l'espèce de délire que vit Élisabeth, ce qui crée, sur un fond d'analepses plus ou moins étendues et ordonnées, ce que Gérard Genette appelle des syllepses, formations bâtardes qui mélangent les époques. Tout cela est cependant relatif au point de vue actuel d'Élisabeth qui est comme contrainte de rentrer dans la perspective de sa vie d'autrefois[8].

Cependant, là où la question de la focalisation devient vraiment intéressante, c'est quand, assumant le rôle de narratrice, Élisabeth en vient à abandonner son point de vue (Élisabeth au présent / Élisabeth au passé) pour adopter celui des autres, comme si elle était une narratrice impersonnelle et omnisciente.

Cela se produit rarement, mais on le voit de façon nette, et même éclatante, dans les pages qui racontent le fameux voyage de Nelson à Kamouraska. Même si Élisabeth accompagne son amant par la pensée, elle ne peut tout de même pas *vivre* les événements à sa place. Or, c'est cela que nous donne la narration, le vécu intime de l'autre : « Les deux mains à présent ne conduisant plus le cheval. Les deux mains tombées sur les

genoux, abandonnées, bienheureuses, lourdes, si lourdes, d'une paix incommensurable, perfide » (p. 198). Les mains, en somme, de l'assassin imminent. L'auteur est conscient du changement de point de vue et fait dire à sa narratrice : « Est-ce possible que je rêve la passion d'un autre, avec cette acuité insoutenable ? Je sens dans mon dos la force irrésistible qui pousse George Nelson sur la route de Kamouraska » (p. 199). La passion fait franchir à Élisabeth la frontière entre elle-même et l'autre, entre le rêve et la réalité, l'installe dans l'espace de l'essentiel où sujet et objet du désir coïncident. Tout se passe comme si Élisabeth se transformait en narratrice à la troisième personne, pour concentrer toute l'attention sur le docteur Nelson (c'est tout juste si celui-ci ne devient pas le sujet du discours narratif). Le récit du retour de l'assassin à Sorel (p. 222-223) semble faire totalement abstraction d'Élisabeth en tant qu'énonciatrice, même si elle est derrière ce discours apparemment impersonnel comme un miroir.

Plus loin, les témoins que sont Blanchet et Élie Michaud seront présentés de l'intérieur par une narratrice qui est Élisabeth, mais une Élisabeth douée en quelque sorte d'omniscience pour tout ce qui se rapporte au grand événement de sa vie (p. 226).

Un passage (p. 210) thématise la position de narratrice omnisciente, fait d'elle une présence fantomatique, à la fois surnaturelle et réelle (p. 213). Élisabeth se « matérialise » en voyageuse descendue à l'hôtel Clermont. On retrouve encore Élisabeth au manoir de Kamouraska alors qu'elle n'y est pas allée (p. 231 et suiv.).

On peut donc dire de ce roman, qui se présente comme un roman à la troisième personne (le début et la conclusion recourent à cette voix narrative et font appel à la focalisation externe), qu'il est en très grande partie un roman à la première personne ; et cette formule assez rare et riche de sens rappelle

le double caractère du livre : d'une part, il est fondé sur un fait divers et, par là, se rapproche de la littérature populaire ; d'autre part, il met résolument, massivement l'accent sur l'intériorité des personnages, de l'un d'eux en particulier, même s'il ne s'agit pas de l'intériorité psychologique à laquelle nous a habitués le roman d'analyse. Il s'agit d'une psychologie plus profonde, qui s'établit aux confins de la conscience claire et de l'inconscient et qui s'exprime par images, par symboles, non par idées. Comme cette intériorité échappe aux possibilités de verbalisation (et d'analyse) des personnages, l'auteur invente un langage à la fois précis et suggestif qu'il leur prête, tout en suspendant en partie la convention réaliste ; ce langage exprime la vérité des êtres par des ressources proches de celles de la poésie, créant un transréalisme dont *les Chambres de bois* nous offraient déjà un merveilleux exemple.

Le transréalisme est lié, entre autres choses, à la présence de thèmes qui, à force de répétition, acquièrent une dimension incantatoire. On peut penser, par exemple, aux couleurs. Trois couleurs semblent dominer : le rouge, le blanc et le noir. Le rouge est la couleur du feu, de la passion, du sang, et dans ce roman centré sur un meurtre, il est chargé d'une grande intensité, contient l'ambivalence de la vie et de la mort. Le blanc représente surtout la neige associée à ces vastes espaces où l'homme doit lutter pour survivre. C'est dans la neige et la tourmente que Nelson va tuer Antoine. Quant au noir, il est lié avec insistance au meurtrier, homme très brun, aux yeux noirs (qui sont en même temps des yeux de feu, p. 112). Il possède un « merveilleux cheval noir » (p. 154), semblable au Perceval du « Torrent » avec sa « beauté de prince des ténèbres » (p. 169). C'est la couleur du diable, bien sûr, et elle convient tout à fait à un homme dont la passion a quelque chose de rigoureux et de renfermé. George Nelson est l'homme noir. On pourrait dire qu'Antoine Tassy, avec son côté gros et blême d'enfant gâté et d'ivrogne impénitent, est du côté du blanc, du brouillard laiteux

et de la neige enveloppante. Et Élisabeth, avec son visage enflammé et l'enfer de la passion qui brûle en elle, est du côté du rouge.

Un anthropologue, Dominique Zahan, affirme que les Blancs structurent leur univers coloré en faisant un grand étalage du chromatisme : tout l'éventail des couleurs y passe, et les nuances prolifèrent — pour le vert, le Littré en signale plus de quarante ! Chez les Noirs, en revanche, que ce soit en Afrique, en Océanie ou dans le sud de l'Asie, « le découpage chromatique se fait en quelques grandes unités où prédominent le rouge, le blanc et le noir auquel sont souvent ramenées toutes les autres nuances offertes par la nature »[9].

L'imaginaire chromatique d'Anne Hébert, dans *Kamouraska*, se rapprocherait de celui des sociétés dites « primitives ». Pourquoi ? L'intertexte fait peut-être allusion à Rimbaud. Élisabeth fait l'éloge de la sauvagerie, de la barbarie qui permettent, comme dans *Une saison en enfer* ou *les Illuminations*, de vivre le désir de façon immédiate, en dehors des normes de la société sclérosée. L'essentiel auquel nous ramène continuellement le roman relève évidemment de la vie primitive. C'est « l'innocence astucieuse et cruelle des bêtes et des fous » (p. 173). Pas étonnant, dès lors, que cet univers porte les couleurs fondamentales de l'art noir traditionnel.

Le champ thématique de *Kamouraska* est fortement structuré par l'opposition entre la vie tranquille, conformiste, terne, vie avouable et avouée qui correspond à l'existence en famille et en société (celle de « Mme Rolland »), et la vie intérieure, subjective de la passion, qui débouche sur l'acte antisocial par excellence qu'est le meurtre. Il y a un ordre du monde qui proscrit tout sentiment vif et véritable, et qui oblige à garder la vérité et la vie enfermées au plus profond de soi. Pour lutter contre l'avalanche des souvenirs, Mme Rolland, réfugiée sur le lit de Léontine Mélançon, la préceptrice, souhaite « fermer les jalousies, donner un tour de clef à la porte. Boucher toutes les issues. [...] N'admettre aucune intrusion, aucune autre torture

que la migraine. Que rien ni personne au monde n'entre ici » (p. 40). L'enfermement a pour but la protection du secret. Il va de pair avec la solitude qui est le fait de certains êtres incapables de se mêler aux autres. Élisabeth surtout. Une narratrice impersonnelle et narquoise dit à M. Rolland : « À votre chevet votre femme a repris sa solitude » (p. 25). Plus loin, Élisabeth reconnaît en Aurélie Caron, qui est un peu sorcière, un double de son discours intérieur : « Tout un langage incohérent, haletant, impudent et cru. Voix de ma propre solitude » (p. 103). La solitude est le fait des êtres doués d'intériorité et d'authenticité, et la complicité entre les êtres n'est possible que sur la base d'une même impossibilité de communiquer. Comme Élisabeth, le docteur Nelson a une riche vie intérieure et, malgré sa générosité (sa « sainteté »), il a peu de contacts avec les autres, pour qui il reste toujours l'étranger.

Comme dans *les Chambres de bois*, le corps, les objets (vêtements, étoffes, etc.), tout ce qui compose l'univers matériel et exalte la sensation existe fortement, et l'acuité des sens, souvent présents tous ensemble, rappelle les synesthésies baudelairiennes.

Dans le sens de cette exaltation des sens, le corps s'exprime fréquemment par le tremblement, ou la révolte des nerfs, la frénésie mortelle. Pensant à tuer Antoine, les amants rêvent aussi bien de se tuer eux-mêmes « avant que la vie quotidienne n'altère notre pure fureur de vivre et de mourir » (p. 163.)

Comme dans *les Chambres de bois* également, les humains sont volontiers comparés à des animaux, parfois à des objets. Par exemple, Élisabeth en quelques lignes se compare à un âne, puis à une dinde (p. 9) ! À cause de l'écriture schématique du roman, les métaphores animales donnaient aux *Chambres de bois* une allure de fable ; c'est moins le cas dans *Kamouraska*, dont le réalisme est plus poussé.

Une étude thématique exhaustive ferait état d'un grand nombre de motifs dont certains, comme les mains (dans le registre du corps), sont depuis toujours associés à notre perception d'Anne Hébert, aussi bien comme romancière que comme poète ; d'autres, par contre, sont plus particuliers et tout aussi chargés de signification, telle la nuque : « J'ai toujours été persuadée que le siège de la volonté et de l'énergie chez l'homme se trouvait logé dans sa nuque », dit Élisabeth (p. 200). Et c'est dans la nuque que le docteur Nelson tire le second coup de feu, fatal, sur la personne d'Antoine (p. 232). Après le meurtre, la nuque de George Nelson trahit sa nervosité (p. 218-219). Quand il revoit Élisabeth, elle remarque « la ligne alourdie de ses épaules, cette cassure dans sa nuque penchée » (p. 240), comme si la blessure mortelle d'Antoine s'était transmise à son meurtrier. Le lien est d'ailleurs établi par la jeune femme quand elle réfléchit, plus bas, sur « l'échange subtil entre bourreau et victime », « l'étrange alchimie du meurtre entre les deux partenaires », et se demande « si, par une mystérieuse opération, le masque de (son) mari allait se retrouver sur les traits du vainqueur » (p. 240).

Un autre thème qu'il faut signaler, à défaut de pouvoir l'étudier à fond, est celui qui associe vie et mort, comme si le personnage pouvait remonter à un point tout à fait central de l'être où les deux se confondent et échangent leurs propriétés (comme Antoine et son assassin dans l'anse de Kamouraska, au moment d'un meurtre qui peut être considéré comme sordide et qui a aussi bien quelque chose d'un sacrifice, donc de sacré). Je cite quelques exemples. L'éducation des jeunes filles consiste à leur « cache[r] la vie et la mort derrière de grands paravents, brodés de roses et d'oiseaux exotiques » (p. 69). La vie et la mort s'identifient donc à la vérité qu'il faut refouler au plus profond de soi parce qu'elle dérange l'ordre du monde.

Beaucoup plus loin, dans un passage remarquable, Élisabeth fait d'abord dériver le projet d'assassiner Antoine de

la charité, de l'aspiration à la sainteté de son amant (p. 164). George est le vaillant chevalier qui terrasse le dragon et « délivre la princesse suppliciée » (référence implicite à *la Légende dorée*, de Jacques de Voragine — George est saint Georges, en somme). Il faut tuer Antoine, sinon il faudra se tuer soi-même, et le crime est aussi grand. À cause de leur enfance malheureuse qui faisait d'eux, malgré leurs différences, des miroirs l'un de l'autre, Antoine et George sont profondément complices. Ils sont aussi semblables et aussi différents qu'il est possible de l'être, et Élisabeth a seule le pouvoir de mettre fin à cette fascination qui s'exerce entre eux en tranchant : « Mais je suis là, je veux que tu vives et qu'il meure ! Je t'ai choisi, toi George Nelson. Je suis la vie et la mort inextricablement liées. Vois comme je suis douce-amère » (*id.*). Pour trancher, départager la vie et la mort en dehors de soi, il faut qu'Élisabeth assume elle-même la contradiction. Cette position rappelle celle de Nietzsche se situant par-delà le bien et le mal — dans une position qui n'implique pas une dimension *autre*, distincte du bien et du mal, mais qui correspond au jeu de leurs rapports.

C'est dans la proximité du meurtre qu'Élisabeth perçoit avec le plus de netteté son ambivalence essentielle, de même que l'ambivalence de son mari et de son amant, comme le montre cet autre passage :

> ~ S'ils allaient tous deux, à l'instant même, prendre deux visages semblables et fraternels ? Deux visages d'homme envahis par quelque chose d'étrange et d'atroce qui les ravage et les transfigure à la fois : le goût de la mort. S'il m'était donné d'apercevoir cela dans l'anse de Kamouraska, au moment où un pistolet chargé de poudre et à balles est braqué sur la tempe d'un trop gros garçon pourri, j'en mourrais ! Je suis sûre que j'en mourrais ! Je suis l'envers de la mort. Je suis l'amour. L'amour et la vie. La vie et la mort. Je veux vivre ! Je veux que tu vives !

Qu'Antoine meure donc et qu'on n'en parle plus ! (p. 202)

L'amour exige le meurtre du mari indigne, qui fait obstacle à l'amour et à la vie ; l'amour c'est la vie, mais c'est aussi la mort dans la mesure où la vie est incompatible avec la vie, où les forces intérieures se heurtent à une réalité mortifère, qu'il s'agisse de la société ennuyeuse et mesquine, ou de son produit dégénéré (Antoine). La vie est donc forcément complice de son contraire, comme Antoine, l'être pourri, est complice de George le charitable, qui, en le tuant, va le sacrifier c'est-à-dire donner un sens (sacré) à son existence, tout en se précipitant lui-même dans l'abîme du mal.

~

Kamouraska lie étroitement deux codes narratifs que Barthes appelle le code herméneutique et le code proaïrétique[10]. Le premier consiste à poser une énigme puis à l'éclaircir — et le lecteur est amené de façon progressive à la révélation d'un secret qu'Élisabeth, le personnage central, a longuement refoulé et qui s'impose à elle, au moment où son deuxième mari se meurt. Le second est l'articulation d'une action, et celle-ci nous mène de l'enfance d'Élisabeth jusqu'au moment du meurtre et à ce qui s'ensuit. Mais comme le meurtre est l'action même qu'il s'agit de se cacher à soi-même, les codes coïncident. C'est tout un, en somme, d'aller tuer Antoine et d'extérioriser le souvenir, de violer cette intériorité sulfureuse où l'on garde à la fois le souvenir de la mort donnée et le souvenir de la vie, de l'amour qui brûle en soi et qui voudrait embraser le monde.

L'Île de la Demoiselle

Diffusée sur France-Culture en 1974, cette pièce radiophonique[11] (qui pourrait être facilement adaptée pour la scène) d'une fort belle venue est rédigée dans une langue plus directe

et plus efficace, dramatiquement, que celle des *Invités au procès*, tout en étant chargée de poésie et imprégnée de saveur archaïque. Mais la poésie, ici, est action. Sans doute, l'imaginaire de l'auteur trouve-t-il à se manifester, mais il le fait de façon à la fois moins profuse et plus percutante que dans le poème radiophonique de 1952.

L'histoire est tirée d'un fait historique dont s'était déjà inspirée Marguerite de Navarre dans *l'Heptaméron* (soixante-septième nouvelle). L'héroïne est Marguerite de Nontron, proche parente de Jean-François La Roque de Roberval à qui François Ier confie, en 1541, la mission de fonder un établissement en Nouvelle-France. Anne Hébert peint un Roberval dominateur, brutal, bien conscient de ses prérogatives et seul maître à bord après Dieu ; toutefois, secrètement épris de sa jeune pupille ou nièce (ou davantage encore...) de seize ans. Elle, cependant, a le coup de foudre pour un beau jeune artisan qui traverse avec eux l'océan. Roberval isole la jeune femme et sa servante dans l'entrepont, et Marguerite dépérit. Le commandant se voit obligé d'adoucir sa détention, et elle trouve le moyen de consommer l'amour avec l'élu de son cœur. Une tempête s'élève et, pour apaiser la colère divine, l'équipage et les passagers réclament un sacrifice. Roberval, dépité et jaloux, décide d'abandonner sur une île, appelée l'île aux Démons, Marguerite et sa servante, en leur laissant des moyens de subsistance. Nicolas va rejoindre sa maîtresse à la nage. Ils survivent tant bien que mal, Marguerite est enceinte, mais la mort vient prendre tour à tour Nicolas, le nouveau-né, puis Charlotte. Marguerite, pendant plus de deux ans, réduite à un mode de vie primitif, tient tête à la mort. Des marins la découvrent enfin et la ramènent en France. Elle apprend d'eux la mort de Roberval, assassiné au moment même où, dans la grotte qui lui servait de logis, elle a crevé les yeux et percé le cœur de son prétendu protecteur dont elle avait peint sur le mur l'image d'une étonnante ressemblance.

Pour bien donner à la réalité historique sa saveur de mythe, il faut mentionner que l'île aux Démons s'appelle maintenant l'île de la Demoiselle. Les mythes se donnent toujours pour les fondements du présent.

Pour mieux comprendre la dimension mythique — spécifiquement hébertienne — de *l'Île de la Demoiselle*, il convient de faire une digression du côté de *Kamouraska*.

À la fin du roman, un thème saisissant vient résumer la situation d'Élisabeth qui se sent criminelle, maudite et rejetée hors de ce bel ordre du monde auquel son mariage avec le notaire Rolland ne lui a pas vraiment permis d'accéder. C'est le motif de la *déterrée vivante*, qui lui apparaît dans un cauchemar. Élisabeth voit se dessiner la figure suivante :

> Dans un champ aride, sous les pierres, on a déterré une femme noire, vivante, datant d'une époque reculée et sauvage. Étrangement conservée. On l'a lâchée dans la petite ville. Puis on s'est barricadé, chacun chez soi. Tant la peur qu'on a de cette femme est grande et profonde. Chacun se dit que la faim de vivre de cette femme, enterrée vive, il y a si longtemps, doit être si féroce et entière, accumulée sous la terre depuis des siècles ! On n'en a sans doute jamais connu de semblable. Lorsque la femme se présente dans la ville, courant et implorant, le tocsin se met à sonner. Elle ne trouve que des portes fermées et le désert de terre battue dont sont faites les rues. Il ne lui reste sans doute plus qu'à mourir de faim et de solitude. (*Kamouraska*, p. 250)

Élisabeth Tassy, dans ce passage d'une âpre poésie, est assimilée à une figure de momie vivante. Elle est ainsi l'incarnation d'une intériorité murée, d'une absence aux autres qui dépasse de loin le cadre temporel d'une existence humaine. Contemporaine de plusieurs générations, cette femme, en somme, sort du « tombeau

des rois » où elle a vécu sa longue malédiction et, par rapport aux humains — aux pâles vivants — qui l'entourent, elle contient une charge de vérité insoutenable. Cette vérité ne fait qu'un avec le désir de vivre dont elle a été privée si longtemps.

Le désir, voilà bien ce qu'Élisabeth cache en elle, elle qui se plie si rigoureusement à ses devoirs et aux bienséances. Elle est une bombe prête à exploser. Au milieu des vivants, elle a la vérité de la mort — mais cette mort est plus éclatante, plus vivante que la vie de chacun. Par là, Élisabeth ressemble à la figure, mythique elle aussi, qui nous est décrite dans le poème intitulé « Une petite morte » (*Œuvre poétique*, p. 42). C'est surtout l'évocation du rapport entre cette morte et les vivants qui appelle la comparaison avec la dernière page de *Kamouraska*, car la déterrée vivante n'est pas « jeune » ; mais l'une et l'autre possèdent le secret d'un au-delà ou d'un en deçà de l'existence, susceptible de perturber l'ordre du monde :

> Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur[12]
> Sans faire de bruit
> Balayer la chambre
> Et ranger l'ennui
> Laisser les gestes se balancer tout seuls
> Au bout d'un fil invisible
> À même nos veines ouvertes.
> Nous menons une vie si minuscule et tranquille
> Que pas un de nos mouvements lents
> Ne dépasse l'envers de ce miroir limpide
> Où cette sœur que nous avons
> Se baigne bleue sous la lune
> Tandis que croît son odeur capiteuse.

La jeune morte est exclue de la société, de la maison où elle pourrait trouver un accueil et qui lui reste rigoureusement fermée, plongeant ses occupants, par un juste retour des choses, dans une intériorité qui est une espèce de mort. De sorte que

c'est la morte qui est vivante, de toute la vie du rêve, et ce sont les vivants qui se terrent, s'enferment dans l'immobilité et la mort.

Élisabeth, cette enterrée vivante, garde donc la passion intacte au-dedans d'elle-même pendant les dix-huit ans de son second mariage, et cette passion la rend dangereuse aux yeux des « gens de bien » qui ne vivent qu'à la surface d'eux-mêmes. Mais Élisabeth a su peu à peu, par un effort de tous les instants, se construire une façade de respectabilité.

Une déterrée vivante, telle est bien aussi Marguerite de Nontron après son séjour sur un rocher qui a fait d'elle, à vingt ans, une femme « racornie comme du vieux cuir, intraitable comme la pierre » (p. 246), « encombrante comme une ombre que l'on tire de la nuit, au grand soleil » (*id.*). Cette momie, qui a habité l'envers du monde, au plus près du cœur abritant et mêlant la vie et la mort dans sa nuit de sang, ne peut être réintégrée dans la société où elle se trouve ramenée.

Certes, il y a une composante criminelle chez Élisabeth d'Aulnières qu'on ne retrouve nullement chez Marguerite. Celle-ci rappellerait plutôt la toute jeune et naïve Catherine des *Chambres de bois.* Les conditions sociales sont tout à fait différentes, mais la relation de Marguerite avec son « protecteur » ressemble à celle de Catherine avec Michel. Le mari ou le tuteur condamne la jeune fille au dépérissement et, virtuellement, à la mort. Un amant survient, Bruno ou Nicolas, qui apporte la vie. Or *les Chambres de bois* se terminent là-dessus, tandis que les conditions contraires, dans *l'Île de la Demoiselle*, ont raison, non de l'amour, mais des forces du jeune homme. Marguerite touche ainsi le fond de la solitude et du malheur et devient l'enterrée vivante que l'on va déterrer miraculeusement plus tard. Comme Élisabeth, elle aura survécu au malheur, qui s'avère aussi grand que si elle avait tué un mari...

Au fait, n'a-t-elle pas tué Roberval ? Cet odieux protecteur, qui l'a traitée avec autant de cruauté qu'Antoine a traité sa jeune femme, ne l'a-t-elle pas immolé en effigie, provoquant sa mort réelle ? Oui, c'est bien l'histoire de *Kamouraska* qui se profile ici, et la réclusion de Marguerite sur son île est analogue à celle d'Élisabeth dans sa maison de la rue du Parloir (*Kamouraska*, p. 7).

Et Élisabeth, sans doute inspirée par sa servante, Aurélie Caron, qui a la réputation d'être un peu sorcière, tue Antoine par l'intermédiaire du docteur Nelson. Marguerite se fait elle aussi sorcière pour se venger de son bourreau, qu'elle tue en effigie, s'attaquant à la fois à l'homme noir et au sinistre oiseau de la mort qui a supprimé ses proches (p. 244). On voit bien par là que le Mauvais Amant, qui est un Père, est l'agent des puissances de mort, comme l'était Michel (père par sa fonction de destinateur) ou Antoine Tassy (autre maître de l'enfermement).

Marguerite vit son amour mieux qu'Élisabeth puisque Nelson est contraint de s'éclipser (d'ailleurs, son rôle d'assassin lui pèse). Mais l'objet de son amour finit par se dérober et elle reste face à son immense détresse. Elle y réagit par la révolte contre Roberval, le responsable de ses malheurs, et met la sorcellerie au service de cette révolte. Voilà qui nous introduit directement à un roman fort étonnant où révolte et sorcellerie sont de parfaits synonymes.

Les Enfants du sabbat

On peut juger *Kamouraska, les Fous de Bassan* ou même *le Premier Jardin* supérieurs aux *Enfants du sabbat*[13], paru en 1975. Dans ce roman qui est centré sur une figure de sorcière, comme *Héloïse* l'est sur une figure de vampire, l'auteure semble s'éloigner de l'humanité commune et élire domicile dans les marges de la vie, congédier le vraisemblable au profit d'un

fantastique sans doute plus pittoresque, mais moins riche d'implications existentielles.

On peut aussi penser tout le contraire et mettre en évidence dans *les Enfants* une écriture plus déliée, moins tendue ou, en tout cas, moins apprêtée que dans les romans précédents, et une manifestation plus claire de cette vision freudienne, matérialiste, pulsionnelle du monde qui aurait remplacé la vision chrétienne.

Une chose en tout cas est certaine : de toutes les œuvres d'Anne Hébert, c'est la plus révoltée, si tant est que la révolte implique un conflit ouvert entre un individu ou un petit groupe et la collectivité. Au cours de l'histoire, les sorciers et les sorcières ont été des figures très pures de la révolte puisqu'ils manifestaient, souvent au péril de leur vie, une opposition intraitable aux lois sociales, religieuses surtout, qui briment l'ordre naturel.

Entrée au couvent des sœurs du Précieux-Sang où elle a pensé d'abord surmonter sa passion pour son frère Joseph, sœur Julie de la Trinité est peu à peu reconquise par son passé, par la vie sauvage qu'elle a vécue avec ses parents sorciers dans la montagne de B., par le souvenir de son frère ; et le bon ordre qui étouffe le désir est graduellement subverti par les pouvoirs de la sorcière, cette vipère que le couvent réchauffe en son sein.

La révolte, jusqu'ici, avait joué un rôle décisif, mais ponctuel, dans la libération intérieure des personnages d'Anne Hébert. Catherine avait accepté l'emprise de Michel, et c'est seulement aux portes de la mort que s'était produit le sursaut libérateur. Élisabeth avait également supporté le comportement agressif de son mari jusqu'aux limites de ce qu'on peut vivre. Sa révolte s'est traduite par un projet homicide, ce qui lui confère plus de gravité que n'en avait la fuite de Catherine. Du côté de l'œuvre poétique, on va de la passivité de la visiteuse (« Le tombeau des rois ») à la lutte contre la vertu ravageuse (« La sagesse m'a rompu les bras »). C'est cette sagesse hypocrite

et ennemie du désir que sœur Julie va affronter. Toutefois, le conformisme ne fait guère de racines au dedans d'elle-même, il lui est aussi extérieur que cette maison fermée, impeccable et implacable, où des « mortes-vivantes » (p. 175) vivent leur réclusion. Les pouvoirs que sœur Julie va exercer, de plus en plus nombreux, auront des incidences criminelles ; elle poussera l'aumônier au suicide, manigancera la ruine du couvent, etc. Bref, la malfaisance est recherchée, pratiquée pour elle-même.

La figure de l'héroïne, depuis *les Chambres de bois* jusqu'aux *Enfants du sabbat*, tend à devenir de plus en plus sombre sur le plan moral. Élisabeth d'Aulnières, contrairement à Catherine des *Chambres de bois*, est une personne parfaitement ambivalente, aussi bonne que mauvaise, alors que Catherine était la bonté même, un peu niaise peut-être, en tout cas naïve. Après Élisabeth — pas niaise du tout ! —, il y a donc sœur Julie, elle aussi du côté de la vie et de l'Éros, mais sans le côté tout de même aimable de la précédente, qui était l'attendrissante victime d'un mari brutal ; elle en aura seulement le côté impérieux, passionné et sans compromis.

Sœur Julie de la Trinité est, en effet, une sorcière accomplie : Aurélie Caron, mais avec la trempe, la stature d'Élisabeth, sa révolte aussi, à la puissance dix. D'ailleurs la sorcière est une incarnation millénaire de la révolte, et *les Enfants du sabbat* est le livre le plus véritablement sacrilège de notre littérature ! C'est dire que les bien-pensants (en l'occurrence, la communauté des dames du Précieux-Sang) et l'intériorité véhémente qui affirme les droits de la nature et de la vie sont en conflit absolu, et l'on verra la nature (la vie) triompher de l'ordre social et divin (la mort). Notons l'inversion scandaleuse des signes : en principe, le monde ordonné, fondé sur un recours à la transcendance, à Dieu, est synonyme de vie, et le monde de la passion et du moi est marqué par la mort[14].

~

Dès le début du roman, sœur Julie est donnée pour la détentrice d'une vérité intime que son entourage, et en particulier le médecin qui l'examine, sont incapables de découvrir : « La question, la vraie question, celle qui me sortirait la vraie réponse du corps, comme une dent arrachée. Ma réalité mise à nu, sortie d'entre mes côtes. Mon cœur tout entier. Non, aucun de ces petits questionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité » (p. 13). C'est donc une problématique du secret essentiel et de sa révélation qui est mise en place, et le lecteur, comme dans *Kamouraska*, assistera au dévoilement méthodique des nombreux éléments de l'énigme. Tous ces éléments se rapportent à un fait fondamental, qui a son siège dans le cœur et qui est le désir comme puissance infinie du moi se projetant dans le monde. « Mon cœur tout entier », c'est cela. C'est l'énergie originaire de l'individu, avant son endiguement par une société castratrice qui fait régner son odieuse sagesse.

La sagesse que personnifie la supérieure, mère Marie-Clotilde, voudrait que les religieuses « soient devant [elle], comme des livres ouverts, afin qu'[elle] puisse lire leur âme sans effort » (p. 19). Pas de secret, donc. Il suffit, pour cela, de supprimer l'intériorité, de mener l'individu à la baguette pour le rendre obéissant et transparent, tel le petit François du « Torrent » asservi à la grande Claudine. L'intériorité viendra à François avec la surdité. Sœur Julie, en ce sens, est sourde aux exhortations de la supérieure qui voudrait lui faire avouer, paradoxalement, qu'elle n'a rien à avouer, que ses « prétendues révélations ne sont que des contes et des sornettes » (*id.*). La jeune religieuse protège son secret contre un *ordre* qui est incapable de l'accepter :

> ~ Mon visage à lire, ma mère, dur, lisse ; un vrai caillou. Que ma mère supérieure y lise ce qui lui revient de droit ; l'obéissance, la soumission. Mais pour le cœur le plus

noir de mon cœur, ma nuit obscure, ma vocation secrète, que ma mère supérieure aiguise en vain sa curiosité ! Je défends ma vie. Je suis sûre que je défends ma vie. (p. 22)

Le cœur noir, le cœur du cœur est le noyau de l'intériorité et de la subjectivité, de la liberté inaliénable. Il contient un rapport à soi qui n'a rien à voir avec les exigences sociales, les sujétions à autrui. Il est le principe même de la vie personnelle, donc du salut. Sans doute le noir est-il sa couleur, puisqu'il est matière, rien que matière, et que le désespoir est son premier état. Pas de rassurante illusion de rédemption et de félicité céleste. Le salut ne peut être cherché que par et pour soi.

Pour l'abbé Migneault, l'aumônier, la « nature la plus profonde » de sa pénitente est « menteuse, faussée en quelque sorte. Cela explique très bien ses prétendues révélations et visions, et les maux imaginaires dont elle souffre » (p. 24). Devant la complexité effrayante d'une âme qui s'écarte des comportements reçus, le vieux prêtre, déconcerté par l'absence d'orthodoxie qu'il constate, ne voit plus que mensonge. Et le fait est que l'intériorité, pour peu qu'elle soit personnellement assumée, fait *mentir* les attentes et les prévisions des bonnes gens. Au plus secret d'elle-même, du point de vue de l'aumônier, sœur Julie est « imposture » (p. 25).

On conçoit que, dans son désir de vengeance, la sorcière demande au diable « que le père aumônier découvre, d'une façon irrémédiable, sa parfaite nullité, devant toute la communauté » (p. 45), en somme, qu'il dévoile le secret de sa propre imposture, bien plus réelle que celle de sœur Julie puisque, comme tous les gens de bien, il fait l'impasse sur son désir.

Ce qui se passe dans le cas de l'abbé Migneault, et qui le conduira au suicide, c'est très exactement la suppression de la démarcation entre le pour-soi et le pour-autrui. Pendant son

sermon, sœur Julie rit et, soudain, tout s'effondre. « Moqué au centre de son être, réduit à sa plus stricte vérité de prêcheur ridicule et d'homme très ordinaire, aumônier d'un couvent très ordinaire, l'abbé Migneault se vit tel qu'il était. Il ne put supporter cette vue et n'osa plus préparer aucun sermon » (p. 53). Ce qu'il est pour les autres, l'abbé le prend maintenant totalement à son compte, en fait sa vérité essentielle. Il n'a plus le pouvoir d'échapper au regard de l'autre et est défini complètement par lui. Plus de refuge possible dans une intériorité que, de toute façon, il a toujours niée.

Si la religion est aveugle devant la vérité de l'homme, il n'en va pas de même pour la sorcière, à qui le pouvoir est donné de pénétrer le secret de toute vie :

> Bientôt j'aurai des sens si fins que je surprendrai du premier coup le cœur ouvert de l'homme, à travers l'épaisseur de ses vêtements et de sa chair. Son cri le plus profond, je l'entendrai dans sa langue originelle. Son désir le plus secret, je le lui ferai sortir d'entre les côtes. (p. 68)

C'est par les sens que le cœur, siège du désir, est accessible. Le cœur n'est pas avant tout sentiment, mais sensation. Il est un condensé de toute la personne, et sa capacité de contenir l'essentiel lui donne imaginairement le pouvoir de passer à l'extérieur pour manifester la vérité la plus intime et la rendre visible à tous. Très souvent, dans l'œuvre poétique notamment, il apparaît dans une position des plus insolites, déposé sur la table ou dans un coffret ancien, agrafé dans le cou, tel un oiseau fou, ou au poing comme un faucon aveugle, une lampe... Dans *les Enfants du sabbat*, Barbe Hallé, la première sorcière de la Nouvelle-France et l'ancêtre de sœur Julie, réduite aux dimensions d'une minuscule poupée, « laisse s'échapper son cœur, fin comme un grain de framboise [...], mû par une vitalité prodigieuse et doué de malice » (p. 104). Toutes ces variations sur le motif du cœur

ectopique, mis en liberté, tiennent peut-être leur origine du Sacré-Cœur, que l'imagerie de Saint-Sulpice a vastement exploité. Le nouvel aumônier, l'abbé Flageole, voit ainsi « son cœur sorti d'entre ses côtes [qui] était piqué de flèches rayonnantes et de longues aiguilles d'or. Ainsi le Sacré-Cœur était-il apparu à sainte Marguerite-Marie Alacoque [...] » (p. 131). Impossible, en tout cas, du moins à ma connaissance, de trouver en quelque autre œuvre littéraire d'ici ou d'ailleurs un ensemble plus vaste et plus riche de variations sur le cœur, et la chose étonne d'autant plus que, en raison de ses connotations romantiques, ce motif est passablement tombé en défaveur depuis un siècle, du moins dans la littérature « sérieuse ». D'autre part, le cœur romantique est le principe du sentiment, de l'amour, de la passion, ce qui le voue à l'indigence sur le plan imaginaire, alors que le cœur hébertien, tout en rejoignant l'amour et la passion, est avant tout le centre désirant du corps où vie et mort sont étroitement unis, échangent leurs propriétés, donnent lieu à des images fortes et bien caractérisées.

En vertu de son cœur de sorcière, source de grands pouvoirs, sœur Julie a le don de pénétrer l'autre, par le regard, jusqu'en sa vérité cachée. Ainsi le médecin : « Dans un visage blême, pétrifié, deux yeux dévorants, fixés sur le médecin. Celui-ci emploie toute sa volonté à ne pas baisser les yeux. Mais il se sent vu, pénétré, jusqu'à la moelle de ses os, avalé, en quelque sorte, mastiqué et recraché, avec dégoût, sur le parquet bien ciré, comme de la bouillie » (p. 71). Le secret de la personne est ici non seulement atteint, mais rendu vil et grotesque.

Le pouvoir de la sorcière lui vient de son aptitude à s'établir dans un envers du monde où tout l'ordre régnant se trouve neutralisé. Violée par Adélard, son père qui se proclame le diable, avec le consentement enthousiaste de Philomène, sa mère, Julie réagit au mal qu'on lui fait par une valorisation positive : « Que l'atroce se change en bien. Telle est la loi : l'envers du monde » (p. 65). Le rituel ignoble du sabbat, qui

transporte d'aise le sacrificateur, a depuis longtemps conquis le cœur de la petite Julie : « [La] main [de son père] fermement maintient le couteau dans la blessure. L'ordre du monde est inversé. La beauté la plus absolue règne sur le geste atroce » (p. 42). Alors que la sagesse antique lie le Beau, le Bien et le Vrai en un faisceau de réalités solidaires, le Beau est ici radicalement lié au Mal, comme il l'était pour Baudelaire et les écrivains décadents. Le délire où sont entraînés des paysans assoiffés de bagosse, de rêve et d'interdit, consiste à braver, « tous ensemble, les édits du diocèse, comme on passe de l'autre côté du monde » (p. 111). Le merveilleux est l'ennemi de la vie routinière, soumise aux privations. Le merveilleux est désir, et si le désir est l'envers du monde, c'est qu'il est l'intériorité par excellence, la source secrète, la loi essentielle de la subjectivité profonde.

Or le désir, quand il n'est pas mutilé par le monde, enfermé dans les modèles convenus, ne fait qu'un avec l'inceste. Freud l'a exactement affirmé : le complexe d'Œdipe est le socle même de toute personnalité. La raison, du point de vue romanesque qui est celui d'Anne Hébert, en est simple. Si l'ordre social est basé sur la prohibition de l'inceste, l'envers de cet ordre que constitue l'intériorité ne peut être que l'amour de l'enfant pour le parent de sexe opposé. Et la sorcellerie, exaltation du désir, est aussi l'exaltation du moi et de ses pouvoirs. C'est par le viol que lui fait subir Adélard, son père et son maître, Adélard le diable, que Julie devient sorcière et s'inscrit pleinement dans la lignée de ces femmes qui, depuis Barbe Hallé, se sont succédé jusqu'à Philomène et sa fille[15]. Julie devient l'épouse de son père et ne craint nullement, dès lors, de faire disparaître celle qui l'a mise au monde.

Mais il existe un inceste plus prestigieux encore : celui du fils avec la mère. De cette union doit naître « le plus grand sorcier et magicien » (p. 96), celui qui détrônerait Adélard

comme Philomène est détrônée par sa fille. Joseph, cependant, contrairement à Julie, refuse l'univers de la sorcellerie où il a été élevé et il n'arrive pas à consommer l'acte d'amour, précipitant ainsi la déchéance de Philomène[16].

Dans l'univers de la sorcellerie, l'inceste est la relation fondamentale entre les êtres, parce que telle est la loi de l'origine. Au début du monde, nécessairement, l'endogamie est reine. Et la cabane des sorciers, dans la montagne de B., est ce lieu de promiscuité exemplaire : « [...] on se rend très bien compte qu'il s'agit ici du lieu d'origine. [...] On pourrait se croire à nouveau dans le ventre de la mère, gardé par la force du père » (p. 85). C'est en ce lieu que seront consommés les viols rituels, devant les « fidèles » de cette religion à l'envers. Le spectaculaire échec de l'initiation de Joseph va produire un désensorcellement subit et la fuite des invités : « Surtout ne pas être pris en flagrant délit, si près du péché originel » (p. 99). Le péché originel : c'est bien celui de nos premiers parents, qui furent chassés du paradis terrestre pour une faute que la tradition associe volontiers à la chair.

La vocation de sorcière de Julie tire sa légitimité d'une continuité entre le présent et ce très lointain passé qui l'habite, passé où l'ontogenèse se fond dans la phylogenèse, l'identité individuelle dans l'identité la plus primitive :

> Moi, Julie de la Trinité, je dors toute la journée, arrangée comme un fœtus, sur mon lit d'hôpital, les genoux au menton. Je puis ainsi remonter le temps jusqu'au jour lointain de l'eau intégrale répandue sur toute la terre. Ma mère me parle à travers un étang[17]. Elle me dit que je possède un pouvoir, et qu'il faut que je l'exerce. (p. 149)

Il faut souligner l'audace des élucubrations romanesques touchant la sorcellerie et de l'esprit sacrilège qu'elle met en œuvre[18]. Sans doute l'auteure s'est-elle beaucoup documentée,

comme en témoigne la liste des ouvrages consultés figurant à la fin du livre, et l'intégration des données conduit à une fiction bien personnelle, inventive, convaincante malgré son invraisemblance foncière, et qui semble exhiber l'envers de ce monde contraint créé par le catholicisme rigoureux qui a sévi pendant tant de décennies au Québec. Cela dit, sœur Julie, malgré sa beauté et son indépendance, son consentement aux forces vitales du désir, n'est évidemment pas l'*alter ego* de l'auteure. La violence qui bout en elle, la méchanceté qui va jusqu'à l'homicide, ne sont évidemment pas des traits de personnalité de la romancière, et le personnage apparaît encore plus sidérant qu'Élisabeth d'Aulnières, meurtrière de son mari. (On trouvera pire encore en la personne d'Héloïse.) Contrairement à Gabrielle Roy qui s'emploie à créer des personnages attachants, lesquels vivent beaucoup plus de la sympathie qu'ils suscitent que du rayonnement de qualités exceptionnelles, Anne Hébert imagine des êtres complexes, fascinants, mais qui restent étrangers au lecteur, glacés et damnés, dans la clarté magique des métaphores.

L'intrigue comporte un double volet. D'une part — et c'est peut-être ce qui retient le plus l'attention —, il y a l'histoire de sœur Julie dans le couvent des sœurs du Précieux-Sang. Elle met tout à l'envers, crée un désordre dont la description a sans doute quelque chose de réjouissant pour beaucoup de Québécois nés avant la Révolution tranquille ! En ce qui concerne l'auteure, on peut penser que le procès de l'éducation reçue dans son enfance, avec ce que cette éducation comportait de pieuse mièvrerie (rappelons-nous *les Songes en équilibre*), est instruit dans toute son ampleur. D'autre part, avec l'histoire d'amour de Julie et de Joseph. il y a une troisième forme d'inceste (après l'inceste père-fille et l'inceste fils-mère), qui admet la tendresse et la générosité à l'égard de l'autre, et même la suspension du désir. Julie voudrait aimer son frère totalement, mais celui-ci refuse l'amour charnel, et Julie accepte, tant bien que mal, cette situation ; elle entre même au couvent pour s'accommoder aux

goûts religieux de son frère et, de cette façon, continuer à vivre sa passion pour lui. Seulement, elle apprend que, soldat en Angleterre, il se marie, puis qu'il va avoir un enfant, et c'est alors qu'elle revient à ses origines, retrouve sa vocation de sorcière, rue dans les brancards de la soumission.

L'amour contrarié engendre donc la révolte. Dans *les Chambres de bois* et *Kamouraska*, un mari d'abord aimé — Michel, Antoine —, mais qui n'aime pas, plonge sa femme dans un enfer dont elle se tire à grand-peine, et la révolte succède à la prostration, poussant Catherine à la fuite et Élisabeth au meurtre. Joseph, qui est aimé de Julie, mais ne lui rend pas son amour et refuse d'être son « mari », provoque une entrée au couvent qui, ironiquement, représente une sorte d'enfer pour la jeune fille au désir irrépressible. Enfer qu'elle supporte mal ; ses pouvoirs aidant, elle va se tirer sans difficulté de cette vie close qu'elle prendra bien soin de faire éclater. La révolte suit donc l'acte de réclusion. Mais elle s'exerce beaucoup plus contre le couvent, où Julie s'est réfugiée de son plein gré, que contre Joseph. Celui-ci sans doute sera cruellement atteint dans sa femme et son enfant, qui meurent tous deux, et lui-même semble promis à une mort prochaine (p. 168) ; mais ces représailles, sommairement décrites, restent, pour le lecteur, passablement théoriques. Contrairement aux romans précédents, *les Enfants du sabbat* proposent une révolte dissociée — en bonne partie du moins — de l'amour qui l'a fait naître. Joseph, sans doute, refusait l'« envers du monde » et se plaisait aux choses de la religion. En troublant la paix du couvent, Julie se venge de ce qui a détourné d'elle l'amour de son frère. Mais la riposte est moins directe que l'étaient l'abandon de Michel par Catherine ou le meurtre commandé d'Antoine.

La révolte, en somme, s'exerce de façon plus gratuite. C'est à la mise en pièces du Québec d'antan, bridé par la religion, que sœur Julie s'emploie avec une force extraordinaire et, ce faisant, nous assistons au triomphe de l'intériorité, fondée

en désir et en nature, sur les codes sociaux arbitraires et répressifs. Julie, à la fin du roman, va rejoindre le diable, son maître, qui arbore les traits d'un « jeune homme, grand et sec » (p. 187), tout comme la jeune femme de « La sagesse m'a rompu les bras », qui, après avoir arraché d'elle la sagesse pourrie, se rend auprès de l'« ami le plus cruel » (*Œuvre poétique*, p. 81). Julie a accompli sa mission, car elle a poussé au meurtre mère Marie-Clotilde et l'aumônier, qui font disparaître son enfant nouveau-né. Les gens de bien sont donc plongés dans le mal jusqu'au cou, et Julie anticipe la joie de son « maître » (p. 187). La révolte débouche, non sur une redéfinition du bien, mais sur l'apothéose de la méchanceté.

~

De *Kamouraska* aux *Enfants du sabbat*, en passant par *l'Île de la Demoiselle*, la sorcellerie occupe une place grandissante, liée chaque fois à une vengeance à exercer, une révolte à accomplir. Cette vengeance procède d'un désir essentiel qui a été brimé et qui fait peu à peu surface, avec sa terrible exigence. La sorcellerie est un moyen de le satisfaire, mais d'autres voies conduiront à un assouvissement plus direct encore. La vie se conjuguera avec la mort en de fulgurants maléfices.

Notes

1. Paris, Seuil, 1970, 250 p.

2. Le grand-père maternel d'Anne Hébert, Eugène-Étienne Taché, a été seigneur de Kamouraska. On trouvera, en appendice au livre de Robert Harvey, *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de la passion*, plusieurs documents journalistiques et historiques se rapportant à cette affaire.

3. Max Roy, article sur « Le torrent », *DOLQ*, t. III, p. 1008.

4. Ou des retours en arrière de la narration, suivant la terminologie de Gérard Genette (« Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 65-266).

5. Célèbre roman de François Mauriac.

6. On compte 65 segments pour environ 240 pages de texte (la moyenne est de 3,66 pages par segment ; signalons toutefois que les pages de *Kamouraska* contiennent sensiblement plus de texte que celles des *Chambres de bois*).

7. Voir, plus loin (p. 137), l'analyse de *l'Île de la Demoiselle.*

8. Avec laquelle elle se montre en parfaite « consonance », pour reprendre un terme de Dorrit Cohn (*la Transparence intérieure,* Paris, Seuil, 1981, 316 p. ; voir p. 42 et suiv.).

9. Dominique Zahan, « L'homme et la couleur », dans *Histoire des mœurs,* t. I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990, p. 119.

10. Roland Barthes, *S/Z,* Paris, Seuil, « Tel Quel », 1970, p. 25-27.

11. *La Cage* suivi de *l'Ile de la Demoiselle,* Montréal / Paris, Boréal / Seuil, 1990, p. 115-246.

12. Lisons, en filigrane : « [...] on s'est barricadé, chacun chez soi. »

13. Paris, Seuil, 1975, 188 p.

14. La nature comporte la possibilité de son propre dépassement — elle est le fondement même du surnaturel. Le docteur Painchaud vante ainsi les mérites de sœur Julie, qui l'a séduit : « Plus que la beauté, c'est la vitalité, l'énergie qui dominent chez elle. Un corps extraordinaire. Une force anormale. Il faut bien se rendre à l'évidence, tout ce rayonnement de la chair éclatante de sœur Julie dépasse les forces de la nature » (p. 134).

15. La généalogie de Julie est détaillée aux pages 103 et 104. Elle annonce les séries, non plus diachroniques mais synchroniques, du *Premier Jardin* : filles du roi, bonnes de la Grande-Allée, petites filles de l'hospice, etc.

16. Le « couple » formé par Julie et Joseph n'est pas sans rappeler celui que met en scène Réjean Ducharme dans *l'Avalée des avalés.* Bérénice voue un amour excessif à son frère, qui se dérobe. Une même hystérie affecte les deux femmes.

17. On se souviendra des *Invités au procès.*

18. Les traits sacrilèges sont innombrables. Philomène, par exemple, au cours du sabbat, déclare « dans un rire de gorge », en désignant son fils et sa fille : « Ceci est ma chair, ceci est mon sang ! » (p. 36) Toute la cérémonie est une parodie de la messe catholique, et sa description alterne en contrepoint avec celle de l'office qui se dit, plusieurs années plus tard, au couvent des sœurs du Précieux-Sang.

CHAPITRE 5

LE SECRET ET LES MALÉFICES

La sorcière, on a pu le constater, est un être voué au mal parce que le mal, étant parfois plus porteur de vie que la sagesse commune, peut représenter le salut. La sorcière est un être humain, pleinement humain, plus humain que les morts-vivants qui l'entourent. C'est auprès d'Aurélie Caron qu'Élisabeth trouvait un remède à son ennui et à son tourment de femme humiliée ; et, le moment venu de régler ses comptes, elle agissait elle-même à distance comme une sorcière, le docteur Nelson accomplissant sa justice par une sorte d'envoûtement.

Dans *l'Île de la Demoiselle,* Marguerite, véritable enterrée vivante dans son île déserte, devenait sorcière pour tuer Roberval, accomplissant elle aussi à distance une justice autrement impossible. Mais, là, les pouvoirs étaient plus spécifiques, plus directs ; nul meurtrier (apparemment du moins) ne lui prêtait son concours.

La sorcière, avec tous ses attributs, triomphait dans le personnage réjouissant et terrible de Julie. Elle vengeait elle aussi son amour, cette fois incestueux et pleinement accordé à sa nature asociale. Il devenait difficile, dès lors, pour le lecteur de s'identifier au personnage et de s'associer à son tourment.

Le mal était encore l'expression de la vie, mais il s'en fallait de peu qu'il ne basculât du côté de la mort.

Héloïse

Avec *Héloïse*, la rupture est consommée[1]. Le personnage central, un vampire, n'offre plus aucune possibilité d'identification au lecteur et, pour cette raison, il n'est plus le sujet du discours narratif. Sans doute Héloïse reste-t-elle le plus important des protagonistes, celui vers qui converge la perspective romanesque, mais plus rien d'humain ou presque — nulle intériorité — ne subsiste en elle. Elle est le crime et la mort personnifiés. C'est Bernard, objet de son désir sanguinaire (le mot s'impose !), qui focalisera l'attention de façon à mettre en valeur la figure surnaturelle qui s'attache à lui. Mais cette figure sera vue constamment de l'extérieur, avec son aura arbitraire et indiscutable de fatalité ou de mauvaise providence.

Bernard et Héloïse... On songe à Héloïse et Abélard, et c'est bien d'amour qu'il s'agit, et d'amour fatal, et d'un amour qui transcende l'existence quotidienne pour s'élever à une sorte de grandeur dans l'épouvante. Toutefois, le surnaturel n'est pas chose facile à représenter, et l'on peut juger que le folklore très « Père-Lachaise » auquel Anne Hébert fait appel a quelque chose de trop pittoresque et de trop léger pour convaincre.

En fait, après *Kamouraska* et *les Enfants du sabbat*, romans touffus où le code des actions est compliqué par une subordination au code des énigmes, entraînant d'incessants retours en arrière qui créent des résonances signifiantes entre le passé et le présent, on revient à une structure narrative beaucoup plus simple. Linéaire, l'intrigue rappelle celle des *Chambres de bois*, qui était conforme à une narration poétique. Ici, la poésie ne vient guère compenser l'ingénuité structurelle.

Sans doute faut-il signaler la présence, en incipit, d'une description qui surplombe, en quelque sorte, le récit et qui ne

trouvera son utilité que plus loin, vers le tiers du livre. Il s'agit de l'appartement que Bernard va louer pour s'y installer avec sa jeune épouse, après avoir fui celui, trop moderne, qu'elle avait choisi. L'appartement vétuste (ironiquement ou paradoxalement caractérisé comme « modern style », p. 50) est en harmonie avec la passion étrange et insurmontable que Bernard éprouve pour une femme vêtue à l'ancienne qu'il a croisée dans le métro ; d'ailleurs, elle a déjà vécu dans cet appartement qui appartient à son associé, le sinistre Bottereau.

Histoire simple, donc. Bernard est sur le point d'épouser Christine, une belle jeune fille attachante, quand il fait la rencontre improbable d'une femme dont il devient instantanément amoureux. Il se laisse malgré tout pousser au mariage, mais ne peut se défaire de son obsession. Ses distractions se multiplient. Il loue l'appartement aux allures vaguement sépulcrales, dans un coin retiré de Paris qui l'enchante, mais qui ne plaît pas à Christine et qui donne à sa vie de couple une tonalité lugubre. À la première occasion, il se met en quête d'Héloïse, la retrouve, lui fixe un rendez-vous pour le lendemain au Jardin des Plantes. C'est le jour où l'on doit pendre la crémaillère, mais Bernard s'enfuit de chez lui et va retrouver Héloïse. Elle l'entraîne dans une cave où sont assemblés des vampires (Bernard ne les voit pas comme tels), et ils échappent de justesse à leurs attentions. Pendant que Bernard rentre chez lui, Bottereau reproche à Héloïse de ménager son beau jeune homme et elle promet de s'amender. Bernard, de son côté, explique à sa femme qu'il ne l'aime plus et elle consent à le quitter. Héloïse vient à son appartement, fait l'amour avec Bernard et s'en va après lui avoir tranché la gorge. Heureusement, Christine revient et découvre à temps Bernard, grièvement blessé. Elle le fait transporter à l'hôpital, et on le guérit. La vie conjugale est près de reprendre entre les deux jeunes gens, sur un mode heureux cette fois, mais Bottereau vient violer et assassiner Christine, et Bernard se lance à la recherche d'Héloïse pour la tuer. C'est

elle qui le tue, pour de bon cette fois, et la dernière page réunit vampires et victimes au Père-Lachaise. La mort a triomphé de la vie.

Le « surnaturalisme » du récit, accompagné d'une certaine poésie (mais l'écriture ne présente pas le faste habituel), ne parvient pas à faire frissonner vraiment le lecteur, sans doute à cause de l'insuffisance du dispositif réaliste. Les romans « d'horreur » doivent d'abord créer l'illusion du vraisemblable. Le sanglant mélodrame devient alors possible. Anne Hébert, en artiste de la métaphore et de la litote, est trop classique pour jouer à fond la carte des sentiments et créer un climat de terreur. On pourrait même déceler plutôt de l'ironie, voire du comique, dans telle représentation des vampires sirotant en chœur leur bloody-mary (p. 80)... Comme si l'auteure, tout en y succombant, avait voulu se moquer du genre...

Plusieurs passages nous rappellent les amours de Michel et de Catherine dans *les Chambres de bois.* On se souvient que Catherine avait un côté simple, dynamique, qu'elle était tournée vers la vie et se repaissait de sensations puisées dans la nature : couleurs vives, saveurs, parfums, fraîcheur, ardeurs... Michel, être morbide, aimait sans doute en elle cette santé, tout en s'employant à la tarir. C'était là son côté vampire. Christine, qui est danseuse, « est la vie » (p. 105) et elle seule peut apporter le « salut » à Bernard (p. 110), qui la trouve toutefois « trop éclatante, trop voyante, trop bruyante surtout » (p. 60). Le parallèle est évident. Sans doute y avait-il, entre Catherine et Michel, une différence de condition sociale qu'on ne retrouve pas ici. Mais Bernard est à ce point aliéné par son amour pour l'étrange inconnue du métro qu'il n'est plus sur la même longueur d'onde avec sa jeune épouse et se retrouve avec elle comme s'il venait d'un milieu complètement différent. La torture morale qu'il fait subir à Christine répète celle que Michel infligeait à Catherine, et elle a des causes semblables. Michel était dévoré par le mystère de son enfance et, plus précisément,

par son affection pour Lia, sa sœur, qui l'aimait aussi, mais se trouvait elle-même sous la coupe d'un amant brutal. Bernard subit l'attraction irrépressible d'Héloïse qui, en bon vampire, en veut à son sang, mais qui s'éprend tout de même de lui et qui vit, par ailleurs, sous la dépendance de Bottereau. On se souvient de la chaîne des amours à sens unique : Catherine aime Michel qui aime Lia qui est soumise à X... Ici, même chose : Christine aime Bernard qui aime Héloïse qui est soumise à Bottereau.

Certes, l'accent narratif est déplacé. On ne nous raconte plus l'histoire de Catherine, mais celle, si l'on veut, de Lia, cet oiseau sacré aux allures funestes ; ou de Michel, pour autant qu'on peut l'assimiler à Bernard. Car Bernard est tout de même, avant sa rencontre d'Héloïse, un jeune homme plus simple et plus sain que le pâle seigneur et esthète.

Dans *les Chambres de bois*, la vie, la jeunesse, la santé triomphent du marasme intérieur, la traversée des ténèbres débouche sur l'aube. Le dénouement d'*Héloïse* est tout différent : la nuit l'emporte, le labyrinthe se referme sur son visiteur. La rapide révolte de Bernard qui se lance à l'assaut de sa persécutrice aboutit à un retournement complet de situation. C'est que la partie est fort inégale. Bernard vide son revolver sur Héloïse, mais « son sourire criblé de balles se reforme à mesure » (p. 123). On ne tue pas la mort. Celle-ci triomphe, aussi facilement que sœur Julie vainquait la communauté au milieu de laquelle elle s'était ensevelie. Il faut se rappeler, toutefois, que la mort était du côté des religieuses, non de la sorcière.

Mais la mort que représente Héloïse, et qui est une survie, n'est-elle pas plus dynamique, plus intense que la vie elle-même, celle qu'incarne l'optimiste Christine, par exemple ? *Héloïse*, en consacrant l'emprise du vampire sur Bernard et la défaite de sa jeune épouse, ne constitue-t-il pas, à vingt ans de distance, la revanche de Michel sur Catherine, du *vieux* (Michel est l'héritier

d'antiques traditions) sur le neuf ; du blanc, du neutre et du passif sur l'animé et le coloré ? « La nourriture sent trop fort ici. Les coquilles saint-jacques puent l'ail, et le vin a trop de bouquet. Bernard en vient à rêver d'un bol de riz blanc. Tandis que l'image d'une longue fille noire, aux pommettes saillantes, aux yeux bistrés, se tient immobile, devant lui » (p. 34). Riz blanc, fille noire, ces couleurs se retrouvent dans l'épisode où Héloïse entraîne Bernard dans les profondeurs d'une cave fréquentée par les vampires. Avec une autre couleur, le rouge. On y consomme, sans subtilité aucune, un drink évocateur : « Dans la quasi-obscurité, Bernard remarque que tout le monde autour de lui boit du bloody-mary. Il y a des petites lueurs couleur de sang qui clignotent dans chaque verre. [...] Les danseuses sont habillées de noir et de blanc. Leurs culottes sont d'un rouge vif. Les joues très blanches, les lèvres très rouges, les yeux charbonnés [...] » (p. 80). Les trois couleurs très contrastées présidaient, on s'en souvient, au meurtre d'Antoine Tassy — nuit, neige et sang. Ce primitivisme est la gamme chromatique fondamentale qui caractérise l'espace symbolique où Héloïse entraîne sa victime, à travers divers lieux souterrains ou funèbres : stations de métro, cave, jardin des Plantes — l'envers du monde. C'est-à-dire l'enfer, *inferi*, les entrailles de la terre.

« Il a suffi d'un instant, tout à l'heure dans le métro, face à une inconnue, pour que Bernard soit transformé comme quelqu'un qui passe sur l'autre versant du monde » (p. 31). Le métro symbolise à la perfection la ville sous la ville, l'intense vie de la mort sous la vie. « Le monde est en ordre. Les morts dessous, les vivants dessus » (p. 109), écrit Anne Hébert, répétant l'épigraphe du roman tirée d'un beau poème du *Tombeau des rois*[2]. L'autocitation nous permet de remonter très loin dans l'œuvre non seulement de la poète, mais aussi de la romancière, puisque le thème de l'envers du monde nous ramène au « Printemps de Catherine », la sulfureuse nouvelle du *Torrent*. En effet, l'époque décadente qui est celle où vit Héloïse avec

aisance rappelle celle de la guerre qui permettait à Catherine de laisser libre cours enfin à son désir refoulé depuis toujours. Ici, même apothéose du désordre : « Le temps est éclaté. Les morts sont lâchés parmi nous. Yeux refaits, voix reconstituées, squelettes assemblés de nouveau, ils se mêlent à la foule, sans qu'on y prenne garde. L'époque étant propice à ce genre d'apparitions en costumes surannés » (p. 102). L'amour meurtrier de Catherine pour le jeune soldat dont la beauté l'a séduite ressemble aussi à celui d'Héloïse pour Bernard. On comprend alors que l'héroïne *négative*, la tueuse, la goule, n'est pas une nouveauté dans l'œuvre d'Anne Hébert, qu'elle est présente dès le début. Cependant, Catherine avait des raisons de chercher à se venger. Son infini ressentiment est l'effet du long esclavage qu'elle a subi. La méchanceté d'Héloïse est plus structurelle, si l'on peut dire. Vampire, elle est forcée de l'être. On peut être vampire à son corps défendant, aimer d'amour sa victime ; les sentiments n'en sont pas moins une séquelle sans importance de ce passé où l'on appartenait à un *endroit* du monde.

L'envers du monde, voilà bien ce qu'Anne Hébert a cherché à peindre dans ce « roman », et la nature extrême du personnage principal lui permet, en un sens, d'aller plus loin que jamais dans cette direction. L'imagination qui se développe autour du métro, de la vie sous la terre, des déplacements de populations denses, des chapelets que constituent les stations illuminées, dont certaines, comme le Père-Lachaise, ont des allures particulièrement funèbres, rappelle la descente aux enfers ou la traversée du labyrinthe des Anciens et débouche sur un univers de la mort, une mort active, énergique, qui vampirise la vie. L'envers se nourrit de l'endroit. Ce n'était pas le cas de sœur Julie, qui ne trouvait que la mort dans l'*endroit* du monde, et qui puisait la vie en elle-même, dans la part d'ombre lumineuse et de chair qui l'habitait.

Du reste, les choses ne sont pas si claires puisque Christine, la jeune femme saine, la source de vie, est plutôt

conformiste et pâle, moins colorée en somme que cette Héloïse qui habite du côté de la mort. Héloïse est exsangue mais fascinante, sorte de déterrée vivante, de momie fabuleuse, sœur de Délia, la Métisse (« Un grand mariage », *le Torrent*), de Lia (*les Chambres de bois*), d'Élisabeth d'Aulnières (*Kamouraska*), de Marguerite de Nontron (*l'Île de la Demoiselle*).

Déterrée vivante, Héloïse est l'incarnation même du secret, c'est-à-dire du caché. Les morts sont les refoulés de la vie. Les vampires ne peuvent sortir que pendant la nuit, où ils ne risquent pas d'être détruits par la lumière. Ils vivent dans les profondeurs, l'intériorité. Ainsi, Héloïse : Bernard veut « vivre avec l'image renouvelée d'Héloïse, bien cachée dans son cœur » (p. 63). Parler de celle qu'il aime, ce serait la dénoncer, l'exposer à la perte. Héloïse, enfouie au plus profond, devient l'âme de Bernard. Le sort commun n'est-il pas de dissimuler en soi l'essentiel ? « À chacun sa vie, cachée sous les rides ou le lisse des joues. À chacun sa mort enclose dans le secret des os et du sang. La destinée. Parfois on pourrait l'entendre cogner contre les parois du cœur » (p. 67). La vie et la mort sont au cœur du cœur, semblables à l'oiseau dans sa cage d'os de Saint-Denys Garneau :

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau

L'oiseau dans sa cage d'os
C'est la mort qui fait son nid (*Poésies complètes*, p. 96)

Bernard finit par démasquer Héloïse, c'est-à-dire pénétrer le secret de sa nature (p. 105), sans pouvoir se soustraire pour autant à son influence. On pourrait dire que toute l'action du récit nous amène à ce dévoilement et, à cet égard, le fonctionnement narratif ressemble à celui des livres précédents, à cette différence près que le retour en arrière est inexistant ou presque : l'événement porteur d'énigme est situé en avant. Il correspond

à la mort qu'Héloïse donnera à celui qu'elle aime (pour son sang avant tout...).

Voilà qui est nouveau, sans doute, dans la succession des histoires. L'héroïne, personne foncièrement mauvaise, tue l'homme qu'elle aime, alors qu'Élisabeth faisait tuer son mari par l'homme qu'elle aimait. Et Héloïse ne tue pas pour se venger, mais par égoïsme biologique. Le besoin de survivre est plus fort que son amour.

On entrevoit que l'amour peut devenir, contre toute logique (sinon la logique du cœur, du secret qui gît au plus profond de l'être), une raison de tuer l'être qu'on aime.

Les Fous de Bassan

Les Fous de Bassan, prix Femina 1982[3], est l'un des deux grands succès populaires d'Anne Hébert, l'autre étant *Kamouraska.* Tous deux ont été portés à l'écran[4].

L'histoire des *Fous de Bassan* est encore une fois fondée sur un fait divers, même si l'auteur s'en défend (voir l'Avis au lecteur, p. 9) pour des raisons qui tiennent peut-être à la relative proximité des événements dans le temps. Les trois plus grandes réussites narratives d'Anne Hébert, *le Torrent, Kamouraska* et *les Fous de Bassan,* s'astreignent donc à respecter dans une grande mesure la vérité historique, tout en la transposant dans l'ordre de la littérature et de la poésie.

Le fait divers dont s'est inspirée Anne Hébert dans *les Fous de Bassan* est l'affaire Ascah, qui s'est passée en 1933[5]. Deux cousines, Marguerite et Maud Ascah, âgées respectivement de 18 et de 15 ans, sont assassinées par leur cousin Nelson Phillips, 19 ans, dans la petite localité de Penouille, et c'est pour un motif d'extorsion d'aveux que Phillips est finalement remis en liberté.

L'histoire des *Fous de Bassan* reste très proche du fait divers qui est à la base. Qu'est-ce qui, en elle, a attiré l'attention de l'écrivain ? Un parallèle avec *Kamouraska* pourra nous éclairer. Il y a, dans les deux machines romanesques, des ressemblances qui tiennent à l'affirmation d'une même personnalité de romancière. Par ailleurs, des différences manifestent l'évolution de la « réflexion créatrice ».

Dans *Kamouraska*, plus encore qu'ailleurs, une grande importance est accordée à un *secret*. Élisabeth d'Aulnières cherche à effacer son passé, à le cacher aux yeux des autres et aux siens propres, mais la charge de passion qu'il contient la conduit à le ressusciter, à l'occasion d'un épuisement lié à une circonstance dramatique, la mort de son second mari.

Les Fous de Bassan comportent aussi le dévoilement d'un secret, qui sera pleinement achevé à la fin, dans la « Dernière Lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss ». Mais il sera minutieusement préparé tout au long du livre, à travers les divers textes qui le composent et qui constituent autant de témoignages anticipateurs ou de relations savamment incomplètes.

Aller vers la révélation d'un secret, lequel concerne une action limite (un meurtre), et ainsi conjuguer étroitement le code herméneutique et le code proaïrétique, voilà donc l'élément structurel commun aux deux grands récits.

Sans doute, dans *les Fous de Bassan*, tout le passé n'est-il pas ranimé, comme dans *Kamouraska*, à partir d'un seul moment et dans une seule conscience (celle d'Élisabeth pendant l'agonie de son mari). Le témoignage est fractionné et diversifié. Par ailleurs, il y a un moment « ultime », correspondant à celui où Élisabeth reconstitue son passé (ou est envahie par lui) ; ce moment, c'est l'« automne 1982 », date donnée au premier texte et au dernier, et qui, étant effectivement ultime, ne peut pas avoir d'*après* puisque le livre paraît en septembre 1982[6] !

Une autre différence, formelle cette fois, tient au montage des confidences. Les principaux acteurs ou témoins défilent à tour de rôle : le pasteur, Stevens Brown, Nora Atkins, Perceval Brown, Olivia Atkins et, de nouveau, Stevens Brown, le meurtrier. Le point de vue de ce dernier n'est donc pas privilégié comme l'était celui d'Élisabeth, présent d'un bout à l'autre du récit.

Si l'on poursuit le parallèle, on constate que le meurtre d'Antoine Tassy était fortement motivé et, si l'on peut dire, *mérité.* Antoine s'était comporté en véritable bourreau à l'égard de sa jeune femme et constituait une menace pour sa vie. L'agresseur des *Fous de Bassan* n'est nullement, comme Élisabeth, dans une situation de légitime défense, et son crime est gratuit. D'ailleurs Stevens Brown, beau jeune homme, assez sympathique, mais détraqué, serait plutôt dans la situation d'Antoine qui tuerait Élisabeth (Antoine s'y essaie, justement, mais mollement...), ou dans celle de Michel qui tuerait Catherine (tout remué à l'idée de voir Catherine parée de la beauté suprême de la mort). Antoine, Michel, ces demi-fous, ont des relations très névrotiques avec les femmes, et tel est, en somme, le cas de Stevens Brown à ceci près que lui, contrairement aux précédents, passe aux actes et supprime les objets de son désir. La grande différence entre *Kamouraska* et *les Fous de Bassan* est que le meurtre (en fait, le double meurtre) dans ce dernier roman est signé d'une main masculine, ce qui lui confère un sens tout à fait différent du meurtre perpétré selon les vues d'Élisabeth (même si l'exécutant est un homme).

Notons par ailleurs que les meurtres dans les deux livres restent impunis : dans le premier, il y a désistement dans l'affaire d'Élisabeth d'Aulnières et Nelson réussit à se soustraire à la justice ; et dans le second, les aveux de Stevens Brown sont rejetés pour cause d'extorsion illégale. Ces avortements judiciaires constituent des points d'orgue qui enlèvent aux histoires

leur connotation trop anecdotique (policière) et permettent de les recentrer sur un autre type de significations.

Pour pouvoir examiner de plus près l'histoire des *Fous de Bassan*, un retour à certains textes antérieurs s'avère utile. On se souviendra que la libération ou la délivrance, même si elles ne sont pas réussies, sont au cœur des enjeux romanesques et poétiques dans *le Tombeau des rois, les Chambres de bois* et *Kamouraska*, et sans doute aussi dans *les Enfants du sabbat* où les forces de vie qui gonflent le cœur de la jeune sorcière font voler en éclats les conventions absurdes qui régissent la communauté religieuse où elle a cherché refuge. Qu'en est-il de la liberté ou de la libération dans *les Fous de Bassan* ?

Stevens poursuit-il un objectif de libération personnelle, comme les personnages des textes antérieurs[7] ? Notons que cet objectif de libération n'est pas toujours pleinement conscient. Il se révèle parfois au terme d'une action menée dans la plus grande obscurité. Tel est le cas du poème « le Tombeau des rois » (*Œuvre poétique*, p. 52), où la visiteuse est entraînée dans les ténèbres profondes un peu comme une somnambule, avec son consentement sans doute (elle ne résiste pas), mais sans prendre vraiment l'initiative (un « fil d'Ariane », attaché à sa cheville, l'attire dans le labyrinthe). À la fin, quelque chose comme une libération survient, après la confrontation avec les démons intérieurs et non leur affrontement véritable. Son attitude peut rappeler celle du patient en analyse, qui met de côté ses ressources intellectuelles actives pour laisser affleurer spontanément les contenus refoulés de sa psyché et les explorer passivement, en quelque sorte.

Sans doute y a-t-il aussi un rapprochement à faire entre la recherche tâtonnante et *aveugle* de liberté que mène (ou subit) la visiteuse du « Tombeau des rois » et l'attitude de Catherine (*les Chambres de bois*), qui se laisse pousser jusqu'aux portes de la mort et qui, là seulement, coupée de Michel, le

responsable de son malheur, découvre enfin qu'elle a le droit de vivre et d'aimer d'un amour véritable, c'est-à-dire réciproque. La proximité de la mort déclenche un réflexe quasi biologique de libération.

Dans « La sagesse m'a rompu les bras » (*Œuvre poétique*, p. 81), la conscience joue un rôle beaucoup plus grand. On se révolte contre une autorité (faussement débonnaire) introjectée, qu'on arrache de soi à la façon d'un cœur pourri. Cette révolte ouverte trouve son équivalent, du côté de l'œuvre romanesque, dans *les Enfants du sabbat* (1975). *Kamouraska* (1970) contient aussi une part de révolte, mais elle est beaucoup moins ouverte que dans le roman qui suit, et Élisabeth, après le meurtre qui la délivre, mais qui la sépare à jamais de son amant, s'enferme volontairement dans un conformisme qui nie sa passion. La révolte d'Élisabeth n'est d'ailleurs pas tout à fait nette. Elle est dirigée un peu contre la société, lorsqu'elle s'affiche (ou presque) avec le docteur Nelson, et surtout contre son mari indigne, qui lui-même peut être considéré comme un demi-paria, en révolte « partielle » contre la société. Mais si Élisabeth se révoltait contre la société, elle ne pourrait soutenir, comme elle l'a fait, le rôle de Mme Rolland.

Dans tous ces textes, la libération est liée à l'amour, positivement ou négativement. La visiteuse du « Tombeau des rois » connaît l'étreinte horrible des morts et, grâce à cette étreinte, elle se libère d'eux et peut envisager ensuite un amour véritable (mais cette possibilité n'est pas explicitée). Dans *les Chambres de bois*, c'est l'amour de Catherine pour Michel, l'homme qui ne l'aime pas, qui cause d'abord son malheur, et sa délivrance est finalement consacrée par un autre amour qui, lui, est payé de retour. Mais Bruno, s'il donne un sens à l'émancipation de Catherine, n'est pas un acteur déterminant dans le scénario de sa libération. Du reste, Catherine refuse énergiquement la vie conjugale qu'il lui propose, comme si elle craignait de suivre la même ornière qu'avec Michel. Catherine veut éviter le piège

où va se prendre Élisabeth, qui met fin à son premier mariage pour s'enfermer dans un second qui a toutes les allures d'une réclusion monastique.

On pourrait établir un parallèle entre Élisabeth, la criminelle, qui s'enferme dans un mariage des plus étriqués, et Julie, la sorcière, qui s'enterre au couvent, les deux désirant oublier l'objet de leur passion : Joseph, le frère, dans un cas, et le docteur Nelson, sorte de frère d'Antoine, dans l'autre cas. Le temps des origines est en cause, dans les deux histoires.

Mais avec *Héloïse*, la recluse cherche à attirer l'objet de son amour dans l'espace clos de la mort, pour se nourrir de son sang comme s'il était une réplique d'elle-même. Plus de libération possible : la condition de vampire est éternelle, impossible d'y échapper. L'amour, ce rêve du passé, s'éteint dans le sang. La passion ne délivre plus, mais sert simplement la survie.

Dans *les Fous de Bassan*, les protagonistes, Stevens, Nora et Olivia, sont des adolescents ou de tout jeunes adultes (Stevens a « vingt ans », p. 94 ; Olivia en a dix-sept, et Nora quinze, p. 175). L'amour qu'ils éprouvent n'a pas, comme celui d'Élisabeth pour George Nelson ou de George pour Élisabeth, cette maturité qui caractérise la véritable passion[8].

Non pas que l'amour des adolescents de Griffin Creek, s'il manque de maturité et de profondeur, manque aussi d'intensité, bien au contraire. En particulier du côté des filles, il compte énormément puisque c'est tout leur avenir de femmes qui se joue, pour elles, dans ces premiers émois. Quant à Stevens, il semble être le jouet de mouvements affectifs très lourds, inaccessibles à la conscience claire, de sorte qu'il tuera dans un moment de délire, sans s'en rendre compte vraiment, asservi à ses pulsions, et qu'il pourra affirmer à son ami Michael Hotchkiss qu'il n'a « jamais aimé personne » (p. 249), ce qui témoigne de graves déficiences sur le plan affectif. À cet égard,

l'amour n'est pas le mobile de son crime, comme il était celui du meurtre commis par Élisabeth et le docteur Nelson, ou du moins, pas de la même façon. Le meurtre de Nora et d'Olivia correspond sans doute à un obscur, très obscur besoin de libération pour Stevens, un besoin de régler des comptes avec son enfance et avec les femmes en général ; mais on peut se rappeler ce personnage d'Yves Thériault[9] dans ses *Contes pour un homme seul*, le Troublé, qui dit : « Il faut que je tue ce que j'aime » et qui fait ce qu'il dit. Stevens, plus précisément, tue ce qu'il *pourrait* aimer s'il lui était possible de sortir de lui-même, de sa damnation intime. Il n'aime pas ses cousines alors que celles-ci sont tout à fait séduites par lui, mais s'il pouvait aimer quelqu'un, elles seraient sans doute les objets tout désignés de son amour. Or, tel qu'il est, il ne peut aller vers l'autre que si l'autre le renvoie à lui-même, comme un miroir. C'est en ce sens qu'il écrit à Michael, son copain : « [...] je n'ai jamais aimé personne, même pas toi, old Mic, peut-être Perceval, cet autre moi-même » (p. 249). Perceval, c'est-à-dire le jeune frère idiot qui vit enfermé en lui-même, au milieu de ses affects, coupé du monde par l'absence de conscience claire, de raison, donc de sens du réel.

En somme, Stevens tue ce qu'il aime de la même façon hallucinée, irrépressible qu'Héloïse, femme assoiffée de sang chez qui prédomine ce que j'ai appelé l'*égoïsme biologique.*

L'assassinat de ses cousines libère sans doute Stevens d'une tension intérieure insupportable, que ses rapports avec ses proches et tout son passé d'enfant mal aimé peuvent éclairer. Cet acte a un lien avec l'amour, mais il s'agit de la face la plus nocturne de l'amour, la plus nocturne aussi de la libération. En tuant, Stevens ne libère personne ; on est aux antipodes de la conclusion optimiste du « Tombeau des rois » — même si cet optimisme est timide — ou des *Chambres de bois* ou de *Mystère de la parole*, où s'annonçaient les belles promesses de la Révolution tranquille.

Le désespoir est donc bien installé maintenant dans l'œuvre[10], et la collectivité semble consacrer l'asservissement de l'individu à ses démons intimes. Dans la petite enclave anglophone de Griffin Creek, tout le monde est cousin, ce qui crée fatalement un épais climat d'endogamie, et vit dans la fidélité à un passé loyaliste vieux de près de deux siècles, maintenue tant bien que mal, avec ce qu'elle suppose de fermeture au présent et de refus de la vie, donc de soumission de chacun à tous. Le nombre relativement élevé de narrateurs dans *les Fous de Bassan* suggère la pression du collectif sur les destinées individuelles, en particulier celles du meurtrier et de ses deux victimes.

Dans le petit groupe fermé de Griffin Creek, les individualités, peu nombreuses, restent *énumérables* (chacun connaît tous les autres), et les intériorités communiquent, par empiétement plus que par échanges véritables, de sorte que la faute de l'un a des résonances dans le cœur de tous. Le pasteur écrit : « [...] j'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek. Non, ce n'est pas Stevens qui a manqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles » (p. 27). Ce qu'on peut comprendre, en se reportant à l'ensemble du roman, c'est que le meurtrier agit non seulement pour lui-même, mais pour tous, que les autres sont responsables de son crime, lequel matérialise une faute originelle qui déborde infiniment la malfaisance individuelle. Cependant, si le crime d'un seul est celui de tous, il n'a pas pour la collectivité la même valeur de libération que, de façon du reste très partielle et problématique, pour son auteur. En manifestant au grand jour le mal qui ronge la collectivité, Stevens ne provoque pas une renaissance, mais consacre un déclin : « Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek. Quelques survivants subsistent encore [...] De robustes générations de loyalistes prolifiques devaient aboutir, finir et se dissoudre dans le néant avec

quelques vieux rejetons sans postérité » (p. 13-14). Stevens joue, bien involontairement, le rôle de messie noir[11]. Il est le responsable de l'anéantissement de la communauté, l'antéchrist et donc le Christ en apparence, lui qui écrit à son correspondant américain : « [...] si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown. Non tant à cause de la barbe de trois jours et du chapeau, enfoncé sur les yeux, mais plutôt à cause de mon état de passage à Griffin Creek. Encore un peu de temps et je disparaîtrai comme je suis venu[12] » (p. 89).

Cet état de passage est lié au côté « survenant » (je pense ici au roman de Germaine Guèvremont), étranger de Stevens, bien propre à faire éclater la petite communauté resserrée sur ses valeurs périmées. Par sa seule présence d'enfant prodigue, qui a connu d'autres horizons, Stevens apporte le glaive, c'est-à-dire les valeurs de l'Amérique libre, moderne, vouée au présent et à la satisfaction immédiate du désir, dans un milieu social où la loyauté aux traditions civiles et religieuses est l'unique préoccupation, du moins, des parents ; quant aux enfants, c'est autre chose...

Le Christ, ici, coïncide avec la figure même du révolté. Plus précisément — car Stevens est un mauvais garçon, un voyou, mais il n'affiche pas de comportement agressif et incarne le mal de façon plutôt théorique, jusqu'au moment du meurtre —, le Christ est le symbole des valeurs d'affirmation individuelle, y compris le désir, face à une collectivité figée. C'est à cette même figure du Christ que s'identifie sans scrupule Nora, éblouie par la pulsion charnelle qui lui révèle sa féminité, quand elle entend à l'église les paroles de l'Évangile selon saint Jean : « Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous. » Elle les commente en ces termes :

> ~ Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. Le Verbe en moi est sans parole prononcée, ou

écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines. Livrée aux métamorphoses de mon âge j'ai été roulée et pétrie par une eau saumâtre, mes seins sur mes côtes viennent de se poser comme deux colombes, la promesse de dix ou douze enfants, aux yeux d'outremer, se niche dans deux petites poches, au creux de mon ventre. J'ai quinze ans. Je résonne encore de l'éclat de ma nouvelle naissance. Ève nouvelle. Je sais comment sont faits les garçons. Cet aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps, et moi je suis creuse et humide. (p. 118)

Nous touchons ici au fondement thématique de toute la veine « sacrilège » chez Anne Hébert. Dieu est chair, et au centre le plus intime, le plus intérieur de chacun, loge le principe de l'infini personnel qui est le désir et qui est la vérité de chacun[13]. Il n'y a aucun paradoxe (sinon du point de vue des bien-pensants) à s'identifier au Christ par ce qu'il y a de plus charnel en soi, c'est-à-dire la sexualité, puisque le Verbe *s'est fait chair.*

Pour Nora, le Verbe divin ne fait qu'un avec elle-même, avec ce qui s'éveille en elle et fait d'elle une Ève en puissance et qui la voue indistinctement à la reproduction et à la jouissance sexuelle. Le Verbe fait chair qu'est Nora va rencontrer cet autre Christ, Stevens, qui se laissera *adorer* par elle. Stevens sera particulièrement sensible, au moment du meurtre, à « cet agenouillement de Nora Atkins, ma cousine, devant moi, sur le sable. [...] Son allégeance à mes pieds. Durant l'éternité. Amen » (p. 245). Le Christ représente, dans ce contexte, l'infini fait chair, il est la métaphore (plus exactement, l'antonomase) du mystère charnel au centre de chacun, le secret essentiel que bien peu ont le courage *poétique* de faire advenir au dehors, de manifester ou de dévoiler. C'est en ce sens que le sexe représente, comme l'affirme Roger Martin du Gard, la vérité essentielle et cachée de chacun, vérité en opposition avec l'*ordre du monde*, la loi sociale, qui oblige au refoulement.

On rejoint ici le grand thème narratif qui se trouve au centre de *Kamouraska* et qui structure aussi *les Fous de Bassan*, celui du dévoilement de l'essentiel. Comme dans *Kamouraska*, les occurrences du thème sont très nombreuses, et il y a lieu de s'arrêter à quelques-unes d'entre elles. En fait, aucun passage ne nous fait toucher du doigt une expression du *secret*, de l'*essentiel* plus définitive que les autres, mais tous suggèrent une sorte de percée vers un sens profond du texte, et les passages se soutiennent et se complètent les uns les autres dans la manifestation d'un tel sens qui, à vrai dire, ne peut être *isolé*, circonscrit, du fait qu'il n'appartient pas à l'ordre du dénoté, mais à celui du connoté. Du côté du dénoté (de la représentation), il y a une énigme peu à peu dévoilée, et c'est le meurtre, par Stevens, des petites Atkins. Mais le sens de ce meurtre ne se profile qu'à travers une série considérable d'indications disposées tout le long du récit et qui nous orientent vers *plus* qu'une action criminelle, vers la façon particulière qu'a le personnage principal, Stevens, mais aussi chaque membre de la communauté de Griffin Creek, de vivre son rapport au monde à travers le rapport à soi-même et aux autres.

~

On relève la première occurrence importante du grand thème structurateur du récit dans le journal du pasteur. Nicolas Jones décrit les jumelles, sœurs de Stevens et de Perceval, maintenant quinquagénaires[14]. Elles peignent, sur son ordre, les femmes de leur lignée dans une fresque consacrée à l'histoire de Griffin Creek alors que le révérend Jones a peint, lui, la lignée des hommes, depuis l'arrivée du petit groupe de loyalistes en terre québécoise en 1782, jusqu'à nos jours, deux siècles plus tard. Notons cette rigoureuse séparation des hommes et des femmes, non seulement dans l'espace de la figuration, mais aussi dans l'acte même de la représentation. Il y a une guerre des sexes dans la communauté fermée de Griffin Creek : les hommes d'un côté, les femmes de l'autre.

Les jumelles, qui sont aux ordres du pasteur et doivent satisfaire tous ses caprices, se retranchent derrière leur niaiserie (bien réelle, mais complexe) pour faire apparaître ce qui doit rester caché :

> Prennent un malin plaisir, malgré ma défense, à faire surgir sur le mur, à plusieurs reprises, les petites Atkins et Irène, ma femme. Trois têtes de femmes flottent sur un fond glauque, tapissé d'herbes marines, de filets de pêche, de cordes et de pierres. (p. 16.)

L'histoire officielle de Griffin Creek doit faire abstraction des fausses notes. La plus grave d'entre elles, c'est évidemment l'assassinat des petites Atkins, mais il y a aussi le suicide de la femme du pasteur, qui s'est pendue dans la grange après que Nicolas Jones eut manifesté trop ouvertement son intérêt pour ses nièces. N'y a-t-il pas, sur le plan symbolique, un lien entre le désir interdit éprouvé par l'homme de Dieu pour les deux adolescentes, désir qui fait de lui le responsable direct du suicide de sa femme, et le meurtre des deux mêmes adolescentes par un cousin qu'elles désirent, chacune pour soi, et qui ne les aime pas ? Stevens occupe, auprès des deux jeunes filles, la position que souhaiterait occuper le pasteur, il est l'objet de leur désir, et son désir pour elles serait légitime (plus, en tout cas, que celui du pasteur !), mais le jeune homme vit très mal sa relation avec les femmes, et en particulier avec celles qu'il pourrait le plus normalement aimer parce qu'elles sont belles et parce qu'elles l'aiment. Il est las du désir des femmes[15]. Stevens voudrait être tenu éloigné des femmes, comme un pasteur, et le pasteur voudrait au contraire satisfaire ses désirs, comme Stevens est en mesure de le faire. Mais chez l'un et l'autre, le rapport avec les femmes est problématique, et l'on rencontre une attitude symétrique chez la grand-mère Felicity qui « a toujours préféré les filles » (p. 75) et refusé son affection aux garçons, qu'il s'agisse du pasteur, son fils (p. 35-36), ou de Stevens (p. 75). Dans la petite communauté loyaliste, marquée

par le puritanisme, hommes et femmes forment deux camps naturellement ennemis.

Les jumelles font réapparaître l'événement refoulé avec un instinct très sûr puisqu'elles associent Irène aux deux petites Atkins, les représentent toutes trois comme semblablement flottantes sur fond glauque, pareilles à Ophélie. Or Irène n'a pas été jetée dans la mer, mais tout se passe comme si la mort par strangulation des cousines prolongeait la pendaison de leur tante et comme si l'équation suivante en découlait : *le pasteur a tué sa femme comme Stevens a tué ses cousines.* Le mal et le malheur de la communauté ne sont pas seulement le fait de Stevens, mais aussi de tout le monde, à commencer par celui qui est au centre de cette communauté par sa fonction sacerdotale : le pasteur.

Il est très bien placé, le révérend Jones, pour évoquer le Jugement dernier qui rendra tous les hommes transparents les uns devant les autres comme devant Dieu[16]. La fin du monde, moment de vérité absolue, représente le point de fuite à partir duquel s'ordonne toute la perspective temporelle : « Un jour pourtant ce sera la fin du monde. [...] Et l'ange proclamera à grande voix que le temps n'est plus. Et moi Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je serai connu comme je suis connu de Dieu » (p. 51). Tout pas fait dans le sens du dévoilement de la vérité profonde des êtres annonce l'apocalypse, car il nous rapproche de cette vérité finale où tous seront connus de tous.

Cependant, pour qui veut vivre dans le monde et dans le siècle, il importe de refouler le secret intolérable, celui qui fait crier Perceval durant trois jours et trois nuits « comme quelqu'un qui sait à quoi s'en tenir et se trouve déjà face à face avec l'intolérable » (p. 52). Ce secret explique la dispersion des habitants du village au cours des années. Parmi la multiplicité des raisons invoquées, il y en a une seule de vraie : « Mais en réalité chacun d'entre eux désirait devenir étranger à l'autre,

s'échapper de la parenté qui le liait aux gens de Griffin Creek, dépositaires du secret qu'il fallait oublier pour vivre » (p. 52).

Le terrible secret n'est évidemment pas étranger au fait que, dans cette microsociété fermée de Griffin Creek, tous sont parents, comme dans les premières sociétés humaines évoquées par Chateaubriand. Dans *Atala*, le père Aubry console la jeune femme qui va mourir en lui peignant la félicité perdue et impossible à retrouver « des mariages des premiers-nés des hommes, de ces unions ineffables, alors que la sœur était l'épouse du frère, que l'amour et l'amitié fraternelle se confondaient dans le même cœur, et que la pureté de l'une augmentait les délices de l'autre[17] ». En somme, *in illo tempore*, l'inceste était innocent et il était la source même du bonheur ; dans la réalité d'aujourd'hui, il est criminel et son impossibilité est source de malheur. Quand Nicolas Jones parle de « la faute originelle de Griffin Creek » (p. 27), faute que Stevens va actualiser à la façon d'un contre-rédempteur, mais qu'il n'a pas inventée, on peut penser qu'il met en cause cette disposition incestueuse et narcissique qui empêche une vraie relation intersubjective entre les hommes et les femmes, fait des hommes des maîtres brutaux et égoïstes et relègue les femmes — telle Irène, la femme du pasteur — dans le silence et l'abandon.

La grande faute de Stevens, qui constitue le secret et le cœur du roman sur le plan de la représentation, consiste dans un double meurtre et dans le viol d'Olivia, et ces agressions, bien qu'horribles, participent symboliquement de ce dévoilement qui consiste à accéder à l'intériorité d'un être et à percevoir l'essentiel en lui ou à le faire se manifester. Ainsi, parlant d'Olivia qui résiste à ses tentatives pour prendre contact avec elle, Stevens écrit : « Olivia est plus coriace [que Nora ou Maureen], résistante dans sa peur de moi, sa peur de ce qui peut lui venir de moi, de mon corps sauvage, de mon cœur mauvais. Cette fille est déchirée entre sa peur de moi et son attirance de moi. Je l'ai vue dans sa maison transparente, sa robe arrachée, son

cœur tout nu qui se débat. Tu sais bien que j'ai un pouvoir pour sentir les autres, vivre et me mettre à leur place[18] » (p. 80).

Stevens manifeste ici un pouvoir exceptionnel, un don de seconde vue qui fait de lui un équivalent du Christ puisque les autres sont pour lui transparents, de la même transparence qu'au jour du Jugement dernier. Olivia, effectivement partagée entre l'attirance et la peur, n'a pas de secret pour lui, son cœur est au dehors d'elle, visible, comme la chose est si fréquente dans les poèmes d'Anne Hébert où l'on a le cœur au poing, où le cœur gît sur la table... En somme, Stevens, qui joue à l'égard du village le rôle du démon Asmodée[19] (voir p. 61-64, 76), est d'emblée dans la position du voyeur qui surprend l'autre dans son intimité et, le soir du 31 août, il ne fera que consentir à cette fatalité qui est en lui. De voyeur il deviendra violent et violeur, il habitera physiquement son regard. Il saccagera l'intériorité de l'autre, peut-être dans un effort désespéré pour coïncider avec lui-même.

Dévoiler ou pas, *se* dévoiler ou pas. Le dévoilement, telle est la grande question, aussi bien dans l'ordre du récit (où on progresse peu à peu vers le grand moment de vérité : le meurtre) que dans l'histoire elle-même, où les personnages sont, à des degrés variables, en quête de leur vérité profonde, souvent accessible à travers la découverte de la vérité d'autrui. Ainsi, dans *Kamouraska*, tuer Antoine c'était, pour George Nelson, remonter dans sa vie, régler ses comptes avec son enfance, retrouver l'Antoine Tassy malheureux qui était un miroir de son propre malheur d'enfant, de sorte que, pour Élisabeth, les traits de l'un se communiquaient au visage de l'autre, les identités se confondaient (voir *Kamouraska*, p. 202). On dépassait les vérités individuelles pour atteindre quelque chose de commun et de plus fondamental.

Les Fous de Bassan, comme *Kamouraska*, présentent un long cheminement, sur le plan du récit, vers le moment de vérité qui est exposé à la fin seulement. Tout au long du roman

l'histoire se donne pour celle, plurielle, d'un approfondissement des rapports entre les êtres. Après cinq ans d'absence, Stevens vient reprendre contact avec sa terre natale, avec son passé, et il commence par les présences les plus périphériques : Maureen d'abord, une cousine fort accueillante, puis diverses autres personnes et, à la fin seulement, ses père et mère, dont la rencontre semble bien être le véritable but de sa visite. La stratégie comporte donc une pénétration et une redécouverte fort graduelles du lieu où s'est forgé son destin.

D'autre part, Nora et Olivia, au cœur de ce lieu lentement investi par Stevens, sont tourmentées par le désir et vivent dans l'attente, plus ou moins mêlée de crainte, de celui qui leur apportera l'amour. Même s'il est purement physique, leur désir a quelque chose d'absolu et concerne l'intériorité, le centre de l'être. De ce point de vue, Stevens est pour elles l'équivalent du Christ : celui qui peut leur apporter l'essentiel. Plus précisément, il est le détenteur du savoir essentiel : « Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre [se dit Olivia]. La science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui. Si seulement je voulais bien j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup, la vie, la mort, tout » (p. 216). Apprendre tout d'un seul coup consiste évidemment à s'abandonner à l'amour, à se donner à Stevens, et Olivia viendrait ainsi à bout « du mystère qui me ravage, corps et âme » (*id.*). Personnage biblique, Stevens n'a certes pas le sens d'un rédempteur qui rachèterait ses jolies cousines du péché, mais il est le sauveur conforme à leur exigence la plus charnelle. Il leur apportera, effectivement, une forme d'absolu : la mort.

Assez tôt dans le roman, Stevens, voyou, mauvais garçon, se montre à son correspondant, Michael Hotchkiss, sous les traits de quelqu'un qui sait à quoi s'en tenir sur les femmes (il a un don de *pénétration* à leur égard) et qui rêve d'étaler au grand jour leur vérité. Ainsi Olivia, qui est si belle mais qui résiste à Stevens et qui a un pied palmé (selon Nora) et cache

soigneusement cette légère infirmité, est une « hypocrite » (p. 82). Sa belle apparence vertueuse cache un vilain défaut physique et, sans doute, une rage de succomber. « Ni plus belle ni plus sage que les autres. Une sainte nitouche. Les démasquer toutes. Leur faire sortir l'unique vérité de leur petit derrière prétentieux. Débarrassées des oripeaux, réduites au seul désir, humides et chaudes, les aligner devant soi, en un seul troupeau bêlant » (*id.*). La vérité du monde, pour Stevens, tient dans une seule réalité : le désir. Ici comme en de nombreux autres passages du livre, les humains sont comparés à des animaux — ainsi, les femmes sont assimilées à des ruminants (« troupeau bêlant[20] »), car le secret de toute chose est de nature charnelle, réside dans la rencontre des organes mâle et femelle. Nora, nous l'avons vu, connaît l'existence de cet « aiguillon » que les mères puissantes ont planté au milieu du corps des garçons, et la complémentarité creuse et humide qui la caractérise face à eux (p. 118). La communication fiévreuse qui s'établit entre les chairs cachées, voilà ce qui importe, « tandis que nos visages seuls découverts, avec nos mains nues, sourient et se colorent de lumière » (p. 118-119). Les visages et les mains appartiennent à l'espace social, au pour-autrui, au jour qui est affaire d'ordre et de bienséance ; mais le corps masqué, la nudité secrète appartiennent à l'intériorité, domaine de l'être, de la nuit. Stevens est le prophète de cette vérité-là, que les bien-pensants cherchent à protéger des regards[21].

Cette vérité correspond à la « vie profonde » des êtres, vie qui « demeure farouche et incommunicable » (p. 88). Vie des sources obscures : « N'allons pas en ces bois profonds / À cause des grandes fontaines / Qui dorment au fond » (« Les grandes fontaines », *Œuvre poétique*, 15). L'intériorité correspond encore à ce qu'Anne Hébert appelle « l'envers du monde » (*ibid.*, p. 45) où sont évoquées « les filles bleues de l'été », lesquelles pourraient bien s'appeler Nora et Olivia : « C'est ici l'envers du monde / Qui donc nous a chassées de ce

côté ? » (*ibid.*, p. 46). Dans *les Fous de Bassan*, Stevens dit des « petites Atkins » qu'elles « basculeront très vite de l'autre côté du monde » (p. 88), c'est-à-dire qu'elles seront vouées au mariage et à la réclusion subséquente « dans leurs maisons fermées », dans ce « monde feutré des femmes » que lui, Stevens, déteste. Violer cette intimité ou, mieux, prévenir le mal en cueillant les belles cousines avant qu'elles ne passent de l'autre côté... Le meurtre sera en tout cas une façon extrême de les reléguer à l'envers du monde, et Stevens ira déposer les corps au plus secret de la mer, dans le lieu absolu, originel, où la mort et la vie se touchent.

Le prélude, en apparence timide, mais significatif, de la grande agression (viol et meurtre) a lieu le 6 août, ce jour où Nora suit Stevens dans le bois en se cachant de lui (p. 89 et suiv.). Stevens la surprend sans difficulté et se donne le plaisir de refuser ses avances, tout en la traitant comme une enfant. Il est intéressant de noter l'attitude paradoxale de Stevens : d'une part, l'« entêtement » de Nora l'« enchante » (p. 90) et il savoure donc le plaisir d'être désiré ; d'autre part, il « sécrète à mesure, dans [ses] veines, un entêtement parallèle, aussi alerte et dru que le sien ». On se demande si sa joie est bien celle d'être désiré ou si elle n'est pas plutôt le plaisir sadique et gratuit de décevoir une attente. Plus bas, Stevens explique qu'il ne supporte pas qu'on lui fasse des avances. Il semble éprouver toutes les affres d'un homme-objet sur lequel se porteraient les désirs exacerbés de ces dames. Sa haine des femmes transpire dans le projet de « les mettre au pas, toutes » (*id.*) et de se comporter en maître avec elles, comme font les autres mâles de Griffin Creek. Le comportement de Stevens — « dépositaire, écrivait le pasteur, de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek » (p. 27) — prolonge et actualise les velléités de tous.

Ce n'est aucunement par vertu que Stevens se dérobe aux attentes de Nora, et il caresse avec complaisance, même s'il la rejette, l'idée de « faire avec elle ce qu'aucun autre homme

n'a encore fait avec elle, la délivrer de cette première fois, si importante chez les filles, afin de lui permettre désormais d'accueillir tous les garçons qui en auraient envie » (p. 91). L'initiateur joue un rôle gratifiant, car il n'est pas, il ne doit pas être le premier venu (Nora, d'ailleurs, a véritablement élu Stevens, parmi tous les mâles de son entourage, pour remplir cette fonction, écartant tour à tour un Américain de passage, Perceval, le révérend Jones, Bob Allen., etc. ; voir p. 119-120.) Il est celui qui donne accès à la « vraie vie », laquelle implique la pleine exaltation des cinq sens (voir p. 120). Ce n'est pas la vie confinée de l'ici, mais, comme dit Rimbaud, celle qui est absente, assimilable aux ailleurs les plus prestigieux. Nora voit en Stevens le roi qui la fera reine, comme dans *les Illuminations* (« Mes amis, je veux qu'elle soit reine ! » « Je veux être reine ! »).

Stevens refuse (p. 91) le rôle d'initiateur — peut-être parce qu'il se réserve inconsciemment celui, plus radical, d'assassin. L'assassin n'est pas choisi par sa victime, c'est lui qui s'impose à elle. Pour l'instant, Stevens joue auprès de Nora le rôle de l'adulte responsable, presque d'un pasteur ! Renvoyée à la condition d'enfant qu'elle rejette, Nora est profondément blessée. Sa colère excite Stevens beaucoup plus que ne le faisait son désir : « Mais là où j'atteins tout mon fun, c'est lorsque je la vois flamber de colère. À fureur égale comme tu me plais, ma petite cousine, et comme j'aimerais te prendre dans ce bois profond. Elle me traite de " maudit Christ " et de " bâtard ", elle cherche un autre mot qu'elle ne connaît pas encore et m'appelle " garçon manqué " » (p. 91-92). L'ardeur érotique semble fortement accrue par la haine. Notons d'ailleurs l'expression « à fureur égale », qui suggère que, à la colère de Nora, correspond celle de Stevens. Le « fun » résulte de la joie du voyou à faire souffrir ; il suppose la haine et se nourrit de la haine qu'il fait naître. Dans l'épisode du meurtre, Nora déclenchera tout par sa colère hystérique, et Stevens répondra à cette fureur par l'acte meurtrier (p. 244-245).

Ici, cependant, les conditions ne sont pas encore mûres pour l'avènement du mal, et Stevens ne prend pas Nora « dans ce bois profond » (p. 91), rappel, encore une fois, du beau poème « Les grandes fontaines ». Les secrets obscurs des grands bois ne seront pas troublés. Ce n'est pourtant pas faute d'agressivité de la part de Nora, qui traite successivement Stevens de tous les noms, à défaut de connaître l'injure suprême (pédé ou tapette). Pendant la grande scène fatidique, elle répétera à Stevens qu'il n'est pas un homme (p. 244). Quant à « maudit Christ », qui relève de la même veine joualisante que « fun », il réunit ce que la figure de Stevens comporte de sacré (Christ) en même temps que de contraire au sacré (maudit). Il renvoie par exemple à l'image de Stevens s'encadrant dans la porte de l'église pendant l'office religieux, véritable apparition découpée dans la lumière, mais être de contre-jour, négation de la vie communautaire et de la vie spirituelle[22]. Enfin, « bâtard » suggère l'absence de légitimité et fait de Stevens, non l'enfant de ses parents ou de Griffin Creek, mais de la très vaste Amérique, incapable de se fixer sur la terre natale.

Y a-t-il une pertinence, sur le plan symbolique, dans l'injure suprême que lance Nora à Stevens (« garçon manqué ») ? Compte tenu des très difficiles relations qu'entretiennent les hommes et les femmes de Griffin Creek, qui constituent des communautés séparées, sinon ennemies, compte tenu aussi de l'aversion de Stevens pour les femmes en général, qu'il semble subir plutôt que rechercher, on peut penser que l'injure n'est pas dépourvue de fondement. Il y a, en tout cas, un échec de la sexualité chez Stevens puisque celle-ci trouve un débouché soit dans la fuite (on le voit constamment occupé à fuir celles qui courent après lui), soit dans le meurtre. À cet égard, lisons le récit de la première rencontre d'Olivia après le retour de Stevens à Griffin Creek : « C'est moi qui détourne la tête le premier. Cette fille est trop belle, il faudrait lui tordre le cou tout de suite, avant que... » (p. 79). La phrase annonce l'assassinat, d'une

part ; elle établit une équation entre la beauté et la mort, d'autre part, comme c'était le cas dans *les Chambres de bois*, quand Michel s'extasiait sur la pâleur mortelle de Catherine qu'il trouvait alors suprêmement belle. Stevens, en somme, exécute ce que Michel se contente de rêver.

Stevens, « garçon manqué » ? Peut-être pas au sens qu'imagine Nora, mais sa virilité semble faire en partie problème. Il n'est à l'aise qu'avec les femmes qu'il peut mépriser, comme Maureen, d'ailleurs beaucoup plus âgée que lui, ce qui fait d'elle une sorte de mère ; son nom d'ailleurs s'apparente, phonétiquement, au mot « marine », ce qui nous introduit à la question des liens symboliques que le roman, dont l'action se passe en Gaspésie, établit entre la mère et la mer.

Disons d'abord que les autres passages où revient l'idée de dévoiler l'essentiel concernent surtout le meurtre (l'enquêteur constituant graduellement son hypothèse, d'une part, et la mer rejetant peu à peu, donc *dévoilant*, les pièces à conviction, d'autre part) et les mystères de la vie (du sexe) que Nora et Olivia, chacune de son côté, voudraient percer avec l'aide de Stevens. Greffée à ces deux motifs, la mort de la mère d'Olivia, qui semble être la victime des brutalités de son mari (voir p. 209), prend une certaine importance. Il y a d'abord le secret de la tristesse de cette femme que la petite Olivia aime et vénère : « Pourquoi ma mère est-elle si triste ? Elle a toujours l'air de regarder droit devant elle des choses invisibles et terribles » (p. 208). Il y a un « mal qui la ronge », un « chagrin », une « offense secrète » (*id.*) que sa fille n'arrive pas à élucider. Puis elle meurt, et Olivia se souvient des « marques bleues » qu'elle a découvertes sur ses bras et ses épaules, deux jours plus tôt (p. 209). Tout indique que la pauvre femme a subi la vie conjugale comme un calvaire.

Plus loin, Olivia se revoit assise sur le sable et contemplant la mer, « scrutant le mystère de l'eau » (p. 211). Mais c'est aussi le mystère de sa mère qu'elle interroge ; mère et mer coïncident :

Si je regarde bien, avec la petite fille, sans cligner des yeux, à travers l'épaisseur de la vague qui se forme, si j'écoute bien et flaire bien l'odeur de l'eau, si j'appelle assez fort, avec la petite fille, de toute la force de mon être sans parole, concentré comme une pierre, je pénétrerai tout d'un seul coup. Le mystère de la vie et de la mort de ma mère n'aura plus de secret pour moi. Peut-être verrai-je son visage dans le miroir de l'eau et son bruit d'orage ? » (*id.*)

L'intérêt de ce passage est de montrer que la mer, qui renvoie symboliquement aux origines, peut être le lieu du secret essentiel, ce qu'elle deviendra en effet quand Stevens jettera à l'eau les corps de ses victimes lestées de poids. D'autre part, la mère d'Olivia vient se ranger, auprès des « petites Atkins » et d'Irene, la femme du pasteur, parmi les victimes des hommes de Griffin Creek dont la violence meurtrière, on le voit, est loin d'être le seul fait de Stevens.

Plus loin dans le texte, Stevens apparaît à Olivia comme le seul capable d'apporter une réponse à la terrible question du mystère de l'être : « [...] j'apprendrais tout de lui, d'un seul coup, la vie, la mort, tout. [...] L'amour seul pourrait faire que je devienne femme à part entière et communique d'égale à égale avec mes mère et grand-mères, dans l'ombre et le vent, à mots couverts, d'un air entendu, du mystère qui me ravage, corps et âme » (p. 216). Ce mystère rappelle le « mal » qui « ronge » la mère (p. 208). Au fond de la mort de la mère, il y a sans doute sa sujétion au pouvoir de l'homme (de là les marques bleues), sujétion qui est une fatalité héréditaire, qui est liée au devoir de la femme. Stevens, en somme, viole et tue Olivia tout en l'initiant à l'amour (puisqu'il est celui qui la déflore), mais toutes les femmes de Griffin Creek sont semblablement les victimes de l'homme, meurent tôt ou tard de cette agression que l'homme représente au cœur d'elles-mêmes. Et pour cette

raison, elles créent entre elles cette solidarité chuchotante et feutrée qui exaspère tant Stevens et qui fait naître le désir de les mettre au pas (p. 90), de les mater.

La logique profonde du texte fait de Stevens le maître du secret qui est le désir, mystère de vie et de mort lové au cœur de la femme, et fait de lui en même temps celui qui viole et qui tue, qui atteint le secret et le saccage. Voir clair, violer, tuer, aimer sont un seul et même acte dans ce monde où le désir est l'unique vérité.

Le pasteur Brown avait raison : le secret de Stevens rejoint celui de toute la communauté de Griffin Creek, le dévoilement de l'un conduit au dévoilement de l'autre. Un même nœud terrible de vie et de mort, de désir et de haine gît au cœur de l'individu et de la collectivité.

~

Impossible de ne pas dire un mot de la formule narrative mise au point par la romancière pour servir son propos[23].

On ne trouve pas ici, comme dans *Kamouraska*, l'oscillation entre le *il* (ou plutôt, le *elle*) et le *je*. Cette oscillation était concevable essentiellement dans le cadre d'un récit à focalisation unique, où le personnage était présenté tantôt dans sa dimension pour autrui, tantôt dans sa dimension pour soi. *Les Fous de Bassan* ne racontent pas uniquement le drame de Stevens, mais plusieurs drames convergents au centre desquels prend place celui de Stevens. Les oiseaux du titre, collectivité criarde et soumise aux violences du vent, suggèrent cette pluralité de drames et symbolisent bien la communauté de Griffin Creek, laquelle est peinte à travers quelques représentants privilégiés qui sont les narrateurs (mais d'autres destins, comme ceux d'Irene, de Felicity, de Maureen, de John et Beatrice Brown, sont évoqués, même si ces personnages n'accèdent pas au rang de narrateurs).

Les temps (ou époques) de narration sont au nombre de deux (1936 et 1982), plus un troisième, intermédiaire, qu'il est impossible de situer exactement (« Olivia de la Haute Mer »). Le premier et le dernier textes sont datés de l'automne 1982, c'est-à-dire du moment même où paraît le livre, comme si la narration des personnages, Nicolas Jones et Stevens Brown, coïncidait absolument avec l'acte de narration global de l'auteur et, plus encore, avec la connaissance que le premier lecteur, en 1982, prend du texte : le lecteur lit quelque chose qui s'écrit, en quelque sorte, sous ses yeux !

Les deuxième, troisième et quatrième textes datent de l'été 1936. Ils sont de Stevens, de Nora et de Perceval. Stevens est donc l'auteur du premier texte *d'époque* et du dernier texte contemporain, il est l'alpha et l'oméga, pour reprendre une formule biblique en harmonie avec la dimension « christique » du personnage.

Ses lettres à Michael Hotchkiss racontent son été à Griffin Creek où il est revenu après une absence de cinq ans et se terminent le jour même du drame, sans que rien en elles le laisse directement présager. Puis le journal de Nora raconte, de son point de vue, le même été et décrit la fascination toute charnelle, mais très considérable, qu'exerce sur la jeune fille précoce et avide la personne de son cousin. Fatalement, le journal s'interrompt avec le terrible événement du 31 août.

Le « livre » suivant, celui « de Perceval Brown et de quelques autres », comprend le témoignage de Perceval et quelques interventions anonymes qui complètent son propos, ce qui est difficile à justifier du point de vue de la vraisemblance. Sans doute retrouve-t-on ici la même tendance que dans *Kamouraska* à faire déboucher la focalisation interne sur la non-focalisation, en d'autres termes, à transformer le personnage-narrateur en narrateur omniscient. Le souci de réalisme est ici doucement écarté, comme c'était déjà un peu le cas d'ailleurs dans les

divisions précédentes (il est difficile d'imaginer que tant de personnages directement impliqués dans le double meurtre, soit comme auteur du crime, soit comme victimes, soit comme proches des victimes, aient tenu un journal ou l'équivalent). Les entorses au réalisme et à la vraisemblance s'effacent, en quelque sorte, grâce à une écriture chargée d'images, de symbolisme et, pour tout dire, de poésie[24]. La plus grande entorse au vraisemblable consiste à faire de Perceval un narrateur, alors que, ne sachant ni lire ni écrire, il ne saurait être l'auteur de son « livre ». La qualité de narrateur se ramène dès lors à une pure question de *point de vue* narratif. Seule la narration à la première personne permet de transmettre intégralement le point de vue et, par là, l'intériorité d'un personnage, et c'est là la justification du « livre de Perceval ».

Déjà compromise dans le livre de Perceval (« et de quelques autres » !), la vraisemblance disparaît tout à fait dans le récit de la belle Olivia qui s'adresse à nous depuis l'outre-vie, et dont les premiers mots sont les premiers vers d'un poème du « Tombeau des rois » (*Œuvre poétique*, p. 44), magnifique exemple d'autocitation[25]. Dans son témoignage, Olivia revient vers les événements de son enfance et de l'été 1936 qui éclairent (non sans laisser subsister un peu de confusion) ses rapports avec son meurtrier. Postérieure à sa mort, on ne sait de combien de temps, la narration d'Olivia annonce le dernier texte qui nous ramène au présent de la narration d'ensemble — l'automne 1982 — et, comme on l'a vu, au présent de la lecture.

Si l'on revient au premier texte, celui de Nicolas Jones, on constate qu'il donne la parole à l'homme qui incarne la conscience collective de Griffin Creek et qui en défend les plus hautes valeurs : les valeurs spirituelles. Or cet homme est, à ses propres yeux, un imposteur et il témoigne plutôt de l'inconsistance, de la tragique irréalité de ces valeurs. Ce qui existe en revanche, c'est le désir qui, en cet été 1936, l'a entraîné dans des démarches coupables à l'égard de ses nièces, celles

mêmes qui seront les victimes d'un autre désir, celui de Stevens. Dans ce roman qui peint le mal sous sa forme la plus immédiate, la plus concrète, qui est la pulsion charnelle, laquelle peut se transformer si aisément en pulsion homicide (pulsions de vie et pulsions de mort se touchent), la déchéance d'un homme de Dieu est une entrée en matière tout à fait appropriée.

Les autres textes se suivent sans créer trop de surprise puisqu'ils mettent en scène, à la première personne, les protagonistes, c'est-à-dire le meurtrier et ses deux victimes. Mais aussi, nous l'avons vu, un témoin : Perceval. Ce dernier a le nez fourré partout. Il voit le pasteur dévorer de baisers les mains de ses nièces au cours du *barn dance* et surprend le pasteur et Nora dans la cabane à bateaux (c'est à la suite de cette révélation qu'Irene se suicide, p. 129). Dans les deux cas, Perceval fait une crise, comme si les attentions du pasteur à l'égard des cousines Atkins constituaient un attentat intolérable, du même type que leur assassinat par Stevens, qui déclenchera chez lui le même accès d'hystérie. Perceval surprend à tout coup le secret du désir (désir de vie et désir de mort), et le divulgue. Perceval n'a pas la *clairvoyance* de Stevens, mais il est un témoin très actif, guidé par son cœur assoiffé d'affection. Lui, pour qui Stevens se montre bon et qui lui retourne cette faveur par un dévouement absolu, est le seul, peut-être, que Stevens ait aimé (voir p. 249), et cela justifierait déjà, du point de vue symbolique, que Perceval devienne narrateur, en dépit de toute vraisemblance.

Notons enfin que tous ces textes contiennent de nombreux retours en arrière relatifs soit au passé personnel des narrateurs (le pasteur Nicolas Jones évoque son enfance et sa vocation problématique ; Olivia rappelle le souvenir de sa mère, de sa mort, etc.), soit, bien entendu, aux événements qui ont marqué cet été 1936 et qui ont abouti à la disparition des petites Atkins. Les mêmes événements, tels le *barn dance*, l'apparition de Stevens dans la porte de l'église, sont donc

envisagés sous des points de vue différents, selon qu'ils sont racontés par le pasteur, par Stevens, par Nora ou par Olivia, soit comme tout récents, soit à de nombreuses années d'intervalle (l'intervalle le plus grand étant celui qui sépare l'automne 1982 de l'été 1936 : quarante-deux ans).

Une sorte de vertige temporel comparable à celui qui est mis en œuvre dans *Kamouraska* se retrouve donc ici accru par la diversité des points de vue et les rappels auxquels ils donnent lieu. Ce vertige a pour effet de brouiller les données « réalistes » au profit de la vérité poétique, concentrée autour d'un secret essentiel, d'un nœud de significations où vie et mort sont étroitement liées, nœud qui est le *cœur* des êtres. Cœur et secret coïncident. Et il serait utile maintenant de relever quelques occurrences du mot « cœur » dans le récit. L'on sait qu'il est l'un des motifs majeurs de l'œuvre romanesque et poétique d'Anne Hébert.

~

Un premier passage présente le pasteur isolé dans la nuit où l'assaille le bruit des insectes, qui s'étourdit de fumée et de Saintes Écritures. Mais « il se passe quelque chose d'étrange à l'intérieur de la pièce où je demeure rivé à mon fauteuil. On dirait que mon sang bat hors de moi, cogne dans les murs et les poutres du plafond. Rumeur sourde, martelée » (p. 22). Et plus loin : « Percevoir à nouveau le bruit de mon cœur dans toute la pièce, tapissée de papier bleu qui s'effiloche. Appeler » (*id.*). Le cœur en dehors de soi, voilà le signe par excellence d'une intériorité qui envahit le monde, parce que les frontières entre la réalité et le rêve n'existent plus, qu'une sorte de délire s'empare de la réalité et lui demande de rendre des comptes. Ce débordement du cœur est la manifestation intempestive, scandaleuse des sources secrètes de l'affectivité. Mais il arrive qu'elle est souhaitée. Quand il était enfant, Nicolas Jones se donnait pour mission de « délivrer le cœur » de sa mère, Felicity,

tenu captif derrière « son corsage noir piqué d'épingles où je n'ose appuyer ma tête d'enfant » (p. 25). Sous la carapace il y a « la chaleur de sa vie [...] qui bat, qui bat comme un oiseau captif » (*id.*). Le cœur est donc quelque chose qui demande à exister au dehors, et Nicolas veut en vain « ouvrir la cage ». L'image rappelle Saint-Denys Garneau (« Cage d'oiseau ») et signifie un même emprisonnement de chaque être en soi-même.

Même s'il est difficile de toucher le cœur des autres, fût-ce celui de sa propre mère, certaines paroles ont le pouvoir de le faire. C'est le cas des paroles à la fois divines et sensuelles du Cantique des cantiques (qui « font passer le souffle de la terre dans le Verbe de Dieu », p. 28). Le poème « saisit le cœur sage, silencieux d'Olivia Atkins, y débusque des mots qui n'auraient jamais dû sortir de la nuit sage et silencieuse d'Olivia Atkins » (p. 28). Le cœur est une nuit qui recèle des mots qui engagent et compromettent, des mots propres à déchaîner les puissances de vie gardées au secret dans la fausse paix, la fausse sagesse. Stevens n'aura-t-il pas raison de dire dès lors qu'Olivia n'est « ni plus belle ni plus sage que les autres » (p. 82) ? La sagesse, quoi qu'il en soit, n'est-elle pas cette vieille femme acariâtre qui rompt les bras et qui éloigne l'amour (*Œuvre poétique*, p. 81) ?

Devant Olivia entrevue pour la première fois dans sa maison, Stevens a la révélation de l'amour qu'elle éprouve pour lui et de la peur qu'il lui inspire : « Je l'ai vue dans sa maison transparente [complexe d'Asmodée de Stevens], sa robe arrachée [vision prophétique du viol], son cœur tout nu qui se débat » (p. 80). Cœur tout nu, c'est-à-dire hors du corps, comme dans « Rouler dans des ravins de fatigue » : « Le cœur à découvert / Tout nu dans son cou / Agrafé comme un oiseau fou » (*Œuvre poétique*, p. 48). Le viol d'Olivia Atkins n'aura-t-il pas le sens, au niveau symbolique, d'une pénétration jusqu'au cœur, d'un saccage de la sagesse qui le garde, d'une accession aux sources de la vie et de l'amour ?

Dans un autre passage, le désir de Stevens se fortifie du spectacle d'Olivia se baignant dans la mer, Olivia qu'il prend d'abord pour son frère Patrick tant elle nage bien. Il la voit « faire les mouvements qu'il faut, prendre la vague au moment où elle se forme, se laisser porter par elle, descendre dans son creux et recommencer, comme si on faisait partie de la pulsation de l'eau, son propre cœur accordé à l'énorme cœur marin en mouvement » (p. 96). Il est étonnant que cette docilité à la masse liquide, à sa pulsation, soit attribuée par Stevens à la gent masculine, et la confusion qu'il fait entre le frère et la sœur va peut-être dans le sens de l'accusation de Nora (« garçon manqué »). Par ailleurs, il y a harmonie entre le cœur d'Olivia et le cœur de la mer ; la jeune fille est là pleinement elle-même, pleinement vivante, son corps n'est plus « gêné dans ses gestes les plus simples », comme il l'est dans les occupations quotidiennes, Olivia étant alors la servante de son père et de ses frères (*id.*). Le cœur est ici accordé à la vie, à la naissance (puisque l'énorme cœur marin correspond à l'« eau natale », p. 97).

Cette vie dont il est question à propos du « cœur marin » auquel se branche le cœur d'Olivia est tranquille — comme l'est, en apparence du moins, le cœur même d'Olivia la sage —, mais on peut imaginer une vie des éléments beaucoup plus tumultueuse, comme pendant la tempête de trois jours qui jette Stevens dans la démence : « Je me suis mis cela dans la tête, de vivre la tempête jusqu'au bout, le plus profondément possible, au cœur de son épicentre, semblable à un fou que je suis, jouissant de la fureur de la mer et m'y projetant, délivré de toute pesanteur, comme un bouchon de liège » (p. 102). La tempête représente la possibilité d'accéder à la profondeur du monde, au cœur des choses, au mystère de la vie jaillissante. Pourtant, léger comme un bouchon de liège, Stevens ne semble pouvoir faire autre chose que de danser à sa périphérie, dans l'agitation de sa folie. On peut l'imaginer tour à tour avalé puis recraché par la masse liquide, comme s'il revivait ainsi à

plusieurs reprises le mystère de son expulsion hors de l'« eau natale ». L'alcool aidant, il éprouve « une sorte d'attendrissement sur moi-même comme si je tenais dans mes mains mon cœur déraciné, sa pulsation chaude à découvert, tandis que la tempête [fait] rage tout autour, sans entamer le mystère chaud de ma vie, encore intact » (p. 103). Stevens est dans un état de parfaite coïncidence avec son intériorité affective, puisqu'il tient son cœur dans ses mains, il n'y a plus ni dedans ni dehors, et son intériorité est en rapport immédiat avec le grand cœur cosmique de la tempête, tout comme le cœur d'Olivia était en harmonie avec le grand cœur de la mer. Seulement, ici, le contexte est très violent, et le mystère personnel est menacé par la tempête qui « [fait] rage tout autour ». Le cœur, d'ailleurs, est déraciné — ce qui symbolise bien la vie de Stevens qui s'est arraché à Griffin Creek et qui est de nulle part —, et son amour des tempêtes rejoint son goût pour ce qui déracine et saccage, sans doute du fait que lui-même, enfant, a été exclu de la tendresse parentale. Quand il est enfant, sa mère Beatrice, au ventre « polaire » (p. 86), est « pareille à une fontaine glacée » (p. 87), et son père, John Brown, le bat consciencieusement à tout propos, « comme s'il s'agissait d'extirper du corps de l'enfant la racine même de la puissance mauvaise, lâchée dans toute la maison, depuis les premiers jours du monde » (*id.*). La puissance mauvaise lâchée dans toute la maison préfigure les violences physiques et morales qui feront de Stevens, plus que d'aucun autre habitant de Griffin Creek, un fou de Bassan égaré dans la tempête (le titre du livre, au pluriel, renvoie symboliquement à une collectivité, celle du petit village au bord de la mer, mais aussi et surtout à ce fou par excellence qui sera le « dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek » (p. 27).

Arrêtons-nous pour finir sur cette image fort symbolique de l'oiseau dont Stevens, dans sa dernière lettre à Michael Hotchkiss, fait la description et l'éloge. Il le montre d'abord plongeant dans la mer, les ailes à moitié fermées jusqu'au

moment où il touche l'eau, « faisant gicler dans l'air un nuage d'écume » (p. 238). La description comporte un schème de pénétration, et le giclement d'écume qui s'ensuit a des connotations sexuelles évidentes. Le fantasme d'une plongée dans le sein maternel se dessine en filigrane. « L'ai si souvent contemplé cet oiseau superbe. Le retrouver intact et bien dessiné » (*id.*). La superposition de ce passage avec celui qui concerne les tempêtes (p. 102-103) permet de rapprocher le fou de Bassan du cœur déraciné, du « mystère chaud de ma vie, encore intact » (p. 103). Le fou de Bassan qui plonge dans la mer, c'est comme le cœur de Stevens qui réintègre son lieu originel ; c'est l'image de Stevens affrontant le mystère de sa naissance et, par là, de sa destinée tout entière, de la destinée même de Griffin Creek, car cette image fondamentale contient tout le reste (« Il suffit d'une image trop précise pour que le reste suive, se réveille, recolle ses morceaux, se remette à exister, tout un pays vivant, repêché au fond des eaux obscures », p. 238). Les vies sont comme des vases communicants remplis de la même eau originelle, dans cette communauté qui n'est pas détachée des origines.

De cette communication par la base, l'un des symptômes les plus intéressants correspond à l'une des rares inadvertances décelables dans la narration. Tout à fait vers la fin, racontant le meurtre d'Olivia, Stevens écrit : « Et moi j'affirme avoir éprouvé la rage de la tempête dans tout mon corps secoué et disloqué, tandis qu'Olivia se débattait, partageant avec moi le même ressac forcené. Dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent. Du commencement à la fin. [...] Remonter à la source du vent » (p. 246). Or ce n'est pas Stevens qui a parlé du vent comme ressort de cette histoire, mais le pasteur : « Dans toute cette histoire il faudrait tenir compte du vent, de la présence du vent, de sa voix lancinante dans nos oreilles, de son haleine salée sur nos lèvres. [...] Le vent a toujours soufflé trop fort ici et ce qui est arrivé n'a été possible qu'à cause du

vent qui entête et rend fou » (p. 26). Le discours de Stevens se confond littéralement avec celui du pasteur, lui aussi capable d'apprécier les pouvoirs du vent. Le vent a quelque chose de maléfique, car il a rapport avec la manifestation violente de l'intériorité, au dévoilement de l'essentiel, il met l'être à nu : « Cheveux, robes, chemises, pantalons claquent dans le vent sur des corps nus. Le souffle marin pénètre nos vêtements, découvre nos poitrines givrées de sel. Nos âmes poreuses sont traversées de part en part » (*id.*). Le vent pénètre tout, traverse jusqu'à l'âme. Ce faisant, il lui est loisible de libérer les forces mauvaises, notamment le désir qui est vie et mort. Stevens passe comme un vent mauvais sur Nora et Olivia et il les déracine, les saccage. Sa faute est la même que celle de la communauté qui ne s'est pas armée pour affronter le présent, les exigences de la vie naturelle, mais qui s'est enfermée dans le culte rigide du passé.

De ce point de vue, pour conclure très rapidement, Griffin Creek est bien une image du Québec traditionnel, comme le couvent des dames du Précieux-Sang dans *les Enfants du sabbat*, et Stevens témoigne dès lors du danger que comporte une confrontation avec la modernité qui n'a pas été préparée. Stevens joue un rôle de *dérangeur* semblable à celui de Julie de la Trinité, mais les valeurs qu'incarne Julie sont plutôt liées au passé, à la tradition séculaire et païenne de la sorcellerie, alors que Stevens représente le rejet spontané de toute tradition, une modernité sans ancrage dans le passé. Julie incarne une tradition de vie contre une tradition de mort, Stevens montre l'échec de la tradition aussi bien que de la modernité qui prétend s'en passer.

Sur un plan plus universel, *les Fous de Bassan* mettent en évidence les dangers d'une éducation trop rigide, qui empêche de répondre convenablement aux sollicitations de la nature, notamment des appétits charnels.

Mais ce « message », que rien n'oblige à déceler dans le roman, est débordé de toutes parts par les significations que la poésie de l'écriture fait éclore à chaque mot.

~

Héloïse et *les Fous de Bassan*, qui se suivent à deux ans d'intervalle seulement, sont sans doute des œuvres fort différentes par le genre auquel elles appartiennent et le type de représentation qui en découle. Elles se rejoignent toutefois par l'accent qu'elles mettent toutes deux sur le mal, qui n'a plus sa source dans une déception amoureuse (c'était le cas encore pour sœur Julie de la Trinité, amoureuse de son frère), mais qui est une disposition naturelle de l'âme, sans doute induite par un désir sans frein. Ce désir est l'expression des origines, et il n'est pas étonnant qu'Anne Hébert se tourne maintenant vers l'enfance pour interroger les secrets du cœur humain.

Notes

1. Paris, Seuil, 1980, 124 p.

2. « En guise de fête », *Œuvre poétique*, p. 31.

3. Paris, Seuil, 1982, 254 p. Le Femina, l'un des grands prix littéraires français, avait été remporté une seule fois par une Québécoise (Gabrielle Roy, en 1947, pour *Bonheur d'occasion*).

4. *Kamouraska*, 1973, réalisation de Claude Jutra, scénario d'Anne Hébert et de Claude Jutra ; *les Fous de Bassan*, 1986, réalisation d'Yves Simoneau.

5. Une relation récente des événements est due à Daniel Proulx, journaliste, dans *la Presse* du dimanche 20 décembre 1992 (p. A8).

6. La date des textes d'ouverture et de conclusion a sans doute été choisie par l'auteur à la dernière minute, après la rédaction des parties auxquelles cette date est associée, de façon à coïncider, pour le premier lecteur du roman, avec l'actualité la plus immédiate.

7. On ajoutera aussi les exemples de François, de Dominique et de Catherine, dans *le Torrent*.

8. Élisabeth, sans doute, n'a que vingt ans, mais ses trois ans de mariage avec Antoine Tassy constituent une expérience fort chargée !

9. Qui est un contemporain d'Anne Hébert, d'un an seulement son aîné.

10. Nous en verrons plus loin l'expression saisissante dans un poème de *Le jour n'a d'égal que la nuit*, « Soleil dérisoire ».

11. Puisqu'il est celui par qui le mal arrive. Le sens originel de *messie* en français est le suivant : « celui qui est attendu comme le libérateur désigné et envoyé par Dieu » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Robert).

12. Allusion aux paroles du Christ annonçant sa mort et sa résurrection : « Un peu de temps, et vous ne me verrez plus ; puis encore un peu de temps, et vous me reverrez » (Évangile selon saint Jean, 16, 16).

13. Au cours d'un entretien avec Jean Royer sur *les Fous de Bassan*, Anne Hébert affirme : « Tous les personnages des *Fous de Bassan* vivent, en fait, en symbiose avec la nature. Ils ne se posent pas de question. Il vivent au jour le jour. Ils ont des impulsions, des désirs. C'est un roman sur le désir. Il y a la mort, il y a la vie. Et la vie naît de la mort. Et ça continue comme ça, exactement comme dans la nature. Je dirais que *les Fous de Bassan*, c'est un roman sur le désir. » Jean Royer, *Romanciers québécois. Entretiens*, L'Hexagone, coll. « Typo », 1991, p. 151.

14. En 1982, elles ont entre cinquante et soixante ans ; elles n'avaient pas quatorze ans au moment du meurtre, 46 ans plus tôt.

15. Pour gagner son voyage à Griffin Creek, il a travaillé au vidage des poissons : « le soir venu je puais tellement que les femmes étaient bien obligées de me laisser tranquille. Le poisson, c'est comme si on entrait en religion, ça protège » (p. 58).

16. On se rappelle les mots du *Dies irae* que Monsieur Rolland faisait lire à haute voix à Élisabeth : « Le fond des cœurs apparaîtra — Rien d'invengé ne restera » (*Kamouraska*, p. 16).

17. *Atala*, dans Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, t. I, Paris, La Pléiade, 1969, p. 81-82.

18. On le voit : Stevens se perçoit bien lui-même comme l'agent du mal (« mon cœur mauvais »). Quand à son pouvoir d'empathie, il annonce celui de Flora Fontanges (*le Premier Jardin*), qui, dans la vie comme au théâtre, s'approprie sans difficulté l'identité des personnages qu'elle interprète, des femmes du peuple dont elle entend parler.

19. Asmodée, dont François Mauriac a fait le titre de sa première pièce, symbolise « le désir de percer le secret d'une famille et de révéler la vie réelle masquée sous les apparences » (Ph. van Tieghem, « Diable boiteux (le) », *Dictionnaire des personnages*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1984).

20. Sans compter le pied palmé d'Olivia, qui fait sans doute d'elle une oie blanche...

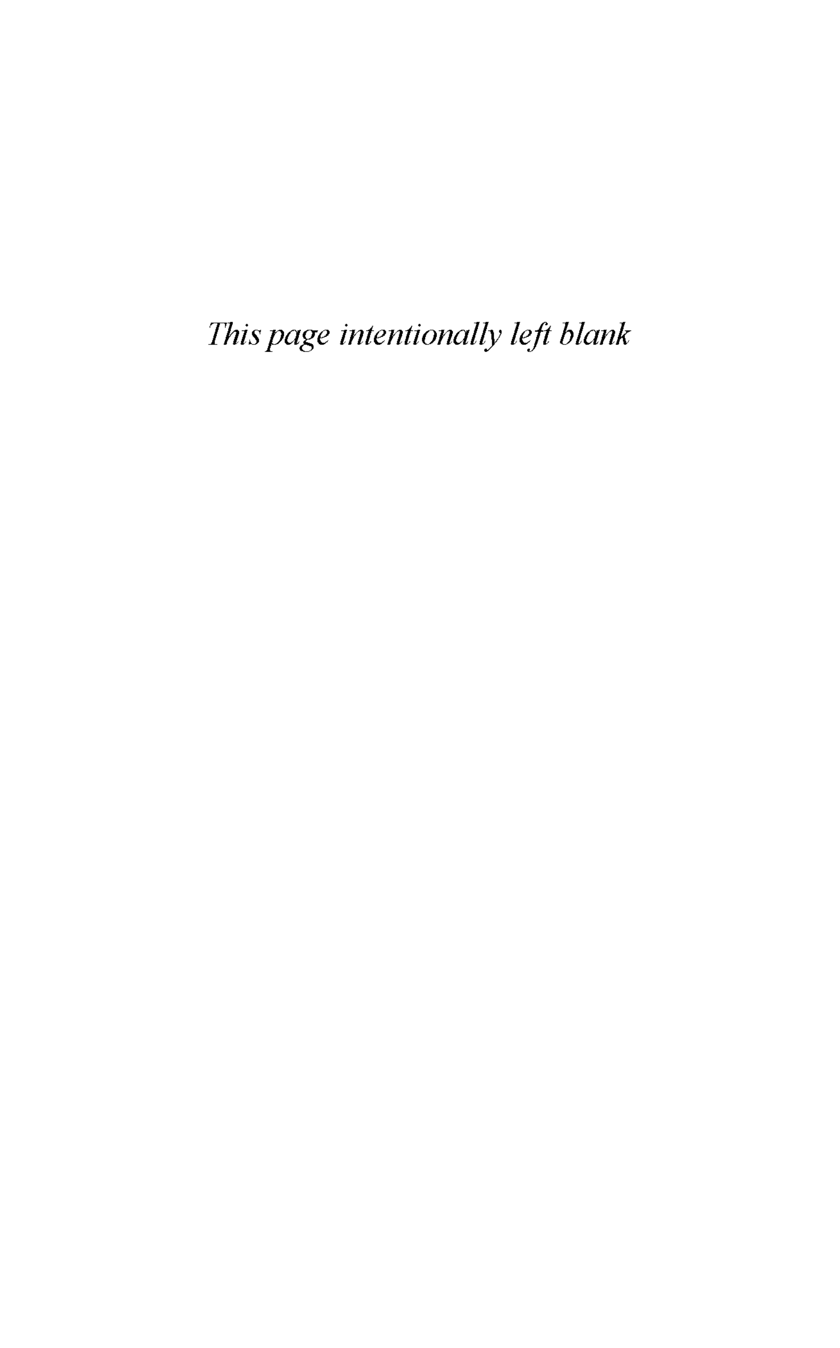
21. Tout à fait à la fin du roman, le dévoilement, qui coïncide avec le viol, est complet et raconté avec une rare brutalité : « Le vrai problème c'est de l'immobiliser tout à fait. L'injurier en paix. L'appeler salope. La démasquer, elle, la fille trop belle et trop sage. À tant faire l'ange on... Lui faire avouer qu'elle est velue, sous sa culotte, comme une bête. Le défaut caché de sa belle personne solennelle, cette touffe noire et humide entre ses cuisses là où je fornique, comme chez les guidounes... » (p. 248). Le pied palmé est donc une métaphore du sexe, et Olivia la pure est une « bête », sous le noir soleil du désir.

22. « Lui, à contre-jour, [...] dans l'encadrement de la porte, [...] silhouette sombre dégingandée et résolue, nimbée de soleil, de la tête aux pieds, se refusant à entrer, se refusant à être un des nôtres, se refusant à partager avec nous les chants et la prière » (p. 28) ; voir aussi p. 121.

23. Anne Hébert a confié, dans une interview, qu'elle avait en vain tenté de raconter cette histoire d'une façon plus linéaire, plus traditionnelle, et que l'idée de plusieurs narrateurs s'est finalement imposée à elle.

24. De sorte que l'enquête policière ayant pour objet d'élucider le meurtre des petites Atkins et mettant rapidement en cause Stevens, enquête évoquée par Perceval l'idiot (frère du Benjy du *Bruit et la Fureur* de Faulkner), n'a nullement les allures prosaïques d'un *thriller.*

25. Ces vers fameux décrivent un destinateur bien particulier, qui assassine le sujet et le laisse debout au milieu de sa vie, encore sensible à la beauté du monde. Stevens est le « quelqu'un » de « Il y a certainement quelqu'un... ».


This page intentionally left blank

CHAPITRE 6

LE SECRET DE L'ENFANCE

Dès la nouvelle du *Torrent* intitulée « Un grand mariage », l'enfance était liée au secret qu'il faut garder tapi bien au creux de soi pour que la réussite sociale et, par là, un certain bonheur, soient possibles. Augustin Berthelot a eu une enfance pauvre, misérable même, et toute sa vie est une revanche contre son passé. Le retour dans sa vie de Délia, la maîtresse qu'il a aimée pendant son séjour dans le Grand Nord, risque de ramener au grand jour la tare de son origine et de subordonner l'intérêt de sa fortune à celui de la passion. L'intériorité, l'affectivité sont incompatibles avec l'ambition.

On peut songer d'autant plus à cette nouvelle, d'ailleurs relativement tardive puisque ajoutée à l'édition de 1963 du *Torrent*, que *le Premier Jardin* nous transporte dans la ville de Québec et que l'enfance y est associée aux quartiers défavorisés. La remontée vers l'origine, ne serait-ce que pour la rejeter, semble élire spontanément pour cadre cette ville qui est le cœur géographique et historique du pays et qui a été longtemps le lieu de domicile d'Anne Hébert, Sainte-Catherine étant, pour elle et sa famille, un endroit de villégiature.

Le Premier Jardin

On peut considérer *le Premier Jardin*[1] comme l'une des grandes réussites de la romancière, même s'il n'a pas atteint la notoriété internationale de *Kamouraska* ou des *Fous de Bassan*. Plusieurs particularités attirent l'attention du lecteur. La première, c'est qu'il s'agit de l'œuvre la plus « québécoise » de l'auteure. Entendons par là que l'action se situe dans un espace fortement imprégné de connotations historiques et ethniques. Québec est une ville moderne, mais chargée de passé, et elle est évoquée avec beaucoup de minutie et de passion. Il ne s'agit plus des espaces enneigés de Kamouraska ou de la nature tourmentée de Griffin Creek, lieux plus ou moins périphériques et éloignés dans le temps, mais d'un important centre culturel, touristique et politique qui est le berceau même de la civilisation francophone en Amérique. D'aucune façon, la romancière ne fait vibrer la corde nationaliste, mais elle ne dénie pas pour autant son appartenance à une terre qui, en son cœur sombre, est en continuité avec le monde.

D'autre part, le personnage principal, Flora Fontanges, peut apparaître comme un double d'Anne Hébert. Les indices chronologiques permettent de lui attribuer le même âge[2] et, comme son auteure, elle a mené une carrière internationale, en France notamment, dans le domaine artistique et littéraire. On connaît l'intérêt d'Anne Hébert pour le théâtre, et l'on imagine avec quel plaisir elle a pu se projeter dans une vie fictive qui consiste à *habiter* de grands rôles, de la Phèdre de Racine à la Winnie de Samuel Beckett.

On sait aussi qu'Anne Hébert a longtemps habité la France, revenant fréquemment au pays pour de brefs séjours. L'« exil » de Flora Fontanges est plus déterminé puisque, du début de la vingtaine jusqu'à la vieillesse (relative), elle s'est tenue loin de son pays natal. Sa fille, toutefois, semble s'y être établie — dans la mesure où sa nature fugueuse le lui permet...

La ressemblance entre le personnage et l'auteure est d'autant plus remarquable qu'elle représente une nouveauté. La Catherine des *Chambres de bois* était une fille charmante mais un peu simplette, une figure d'une bonté et d'une innocence idéales à laquelle Michel ou Lia, plus roués, faisaient contrepoids. Aucun des trois ne pouvait passer pour l'alter ego de la romancière. Élisabeth d'Aulnières, la criminelle ; sœur Julie de la Trinité, la sorcière ; la sulfureuse Héloïse, créature de l'enfer ; Stevens et ses cousines brûlantes de désir : autant d'incarnations de l'essentiel secret humain, certes, mais sous des dehors fort différents et excessifs. Une dame vieillissante et fatiguée, comédienne immense sans doute, mais profondément sensible à son entourage, consciente de la misère autour d'elle comme de celle qui l'habite depuis la naissance, inaugure une nouvelle série de figures chez Anne Hébert : non plus les âmes attirées par le mal (lequel, chanté par Baudelaire, transporte le sujet au delà de l'ordre du monde, cet enfer quotidien et plat, pire que tout), mais les âmes communes, partagées entre l'ombre et la lumière et, à ce titre, détentrices elles aussi d'un mystère précieux.

Le retour à l'*humain* commençait d'ailleurs avec Stevens, qui, jouet du mal, se passait des prestiges discutables de la sorcellerie ou du vampirisme.

Mais voilà : Flora ne tue personne, et elle en serait bien incapable, contrairement à Élisabeth, Julie, Héloïse ou Stevens. Elle est une personne réaliste, comme on en voit dans la vie courante. Sa réussite artistique, sa personnalité, le drame qui survit au fond d'elle-même la placent au-dessus du commun, mais d'aucune façon hors de l'humain. Le mal, certes, elle l'habite à l'occasion, et de très puissante façon, mais à travers les rôles qu'elle interprète. Ils sont comme autant d'identités qu'elle a nourries de sa vie, tout comme la romancière a créé, animé ses personnages. Mais ils restent extérieurs à elle. Désormais, l'intériorité peut s'affirmer sans le secours d'alibis

esthétiques. Cette réorientation de l'imaginaire constitue, pour la romancière de soixante-douze ans, un renouveau majeur de son inspiration.

L'intrigue du roman, dans sa dimension « extérieure », peut être résumée facilement. Partie du Québec depuis quarante ans, Flora Fontanges, comédienne célèbre qui a fait carrière en France et qui est maintenant au seuil de la retraite, est invitée à Québec pour y jouer *Oh ! les beaux jours.* Ce sera aussi l'occasion de revoir sa fille, venue s'établir dans le pays natal de sa mère. Flora Fontanges reprend contact avec la ville où elle a vécu une enfance et une adolescence pathétiques. (Orpheline, elle a été adoptée après l'incendie de l'hospice Saint-Louis par les Éventurel, qui l'ont soumise à une stricte éducation, dénuée d'affection véritable.) Maud, sa fille, qui est « fugueuse de naissance » (p. 101), n'est pas au rendez-vous, mais Raphaël, son ami, prend Flora en charge et lui fait visiter la ville. Ses connaissances en histoire leur permettent de retracer le passé de la colonie jusqu'aux filles du roi. Un certain flirt s'ébauche entre eux, et Flora y met fin rapidement. Dans les dernières pages du roman, Maud revient et renoue avec Raphaël. Flora Fontanges joue au théâtre le personnage de Winnie avec un grand succès, puis rentre en France.

D'un point de vue moins anecdotique, on peut dire que Flora aura fait la catharsis de ses affects à l'égard de son enfance et de son pays, comme nous allons le montrer. Le thème du secret est, une fois de plus, omniprésent et se matérialise de diverses façons. Un événement marquant fait l'objet d'une approche graduelle, tout comme l'assassinat d'Antoine Tassy dans *Kamouraska* ou des cousines Atkins dans *les Fous de Bassan.* C'est l'incendie de l'hospice où Pierrette perd plusieurs de ses compagnes et se voit rejetée dans les ténèbres extérieures, c'est-à-dire dans la société conformiste, froide, des gens normaux et bien nés. On peut penser que la vocation de comédienne de celle qui est devenue, par adoption, Marie Éventurel

tient au besoin de réinjecter de l'âme, du secret dans cette société superficielle, en assumant des rôles qui, dans la dimension du paraître, font découvrir l'être.

Mais alors que l'événement structurant, dans les romans antérieurs, était une manifestation sauvage, agressive du désir, ici il se ramène à une fatalité (due, si l'on veut, au mauvais entretien de l'édifice, donc à l'imprudence des religieuses) et concerne Flora Fontanges au titre de victime ou, pour être exact, de demi-victime, puisqu'elle est sauvée des flammes. Le romanesque est donc pathétique, mais passablement familier, en accord avec un personnage qui respecte les normes « humaines ».

Arrivée depuis peu à Québec, Flora Fontanges, qui déambule le long de la Grande-Allée, « craint plus que toute autre chose de réveiller des fantômes et d'avoir à jouer un rôle parmi les spectres » (p. 22), ce qui nous ramène furtivement à l'univers d'*Héloïse* tout en manifestant l'intention de la romancière, à travers celle de son personnage, de nous en préserver. Oui, sans doute, Flora affrontera les spectres de son passé, mais ils auront une stature d'êtres conformes à la nature, bien en chair et en os. Il est d'ailleurs significatif que Flora Fontanges, vers la fin du livre, accède pleinement à son passé juste avant de retrouver Maud, sa fille et son autre elle-même, comme si l'un conduisait à l'autre. Maud la fugueuse, n'est-ce pas cette part de Flora qui se refuse, qui se *met au secret*, refusant d'être intégrée dans le circuit des rapports sociaux[3] ? Retrouvant la Marie Éventurel puis la Pierrette Paul qui sommeillent au fond d'elle-même, Flora peut aussi retrouver la mère qu'elle est, grâce à cette fille qui prolonge, dans sa vie, la part du mystère. Le mystère est, désormais, *aimable*, même s'il reste indomptable.

Pierrette Paul, qui a failli brûler vive, est la sœur de Jeanne au bûcher, rôle que la comédienne retrouve en elle, « n'ayant pour cela qu'à puiser à la source de sa vie là où un grand feu barbare brûle encore et la fait hurler en rêve » (p. 27). La scène

traumatisante sera encore évoquée un peu plus loin, arrachant Flora au présent pour la replonger dans son enfer intime : « L'âcreté de la fumée, une enfant qui tousse et s'étouffe dans les ténèbres, le crépitement de l'enfer tout près, la chaleur suffocante, l'effroi dans sa pureté originelle » (p. 31). Sans doute l'événement a-t-il eu lieu quand Pierrette avait onze ans, mais il se confond avec celui, plus originel encore, de l'abandon de l'enfant vouée au destin d'orpheline. On peut rapprocher la situation de Flora enfant de celle de Maud, sa fille, telle que Raphaël la décrit quand il évoque « l'offense première qui a été faite à Maud, dans la nuit des temps, alors que Maud était sans parole ni traits certains » (p. 18). Tous les humains sont sans doute les victimes d'une catastrophe fondatrice où l'on peut voir un avatar du péché originel des chrétiens[4].

Flora résiste à l'invasion de son passé dans sa vie, mais en même temps elle s'y prépare, notamment grâce au rôle de Winnie qu'elle est venue jouer et qui la transportera à l'autre bout de sa vie, dans les confins de l'extrême vieillesse et de l'adieu au monde. Winnie, c'est littéralement l'enterrée vivante, la « petite vieille ratatinée et muette » (p. 46) qui vient prendre place à son tour dans la galerie hébertienne des momies. Flora la porte en elle-même — cette vieille est donc aussi un *enfant* — et son metteur en scène québécois fait en sorte que « Winnie sorte au grand jour et soit bien visible sur le visage de Flora Fontanges et dans son corps qui se tasse et se racornit à vue d'œil » (p. 45). Winnie est partie prenante du secret essentiel, elle en matérialise sans doute un des aspects les plus funèbres, et se dégager d'elle, une fois le rôle joué, c'est échapper, « une fois de plus, au danger de mort » (p. 47).

La propédeutique à l'entrée en soi et à l'affrontement du grand secret comporte aussi une pénétration progressive de la ville, en particulier à travers son passé et, notamment, ses figures féminines. On croise le destin énigmatique, par exemple, de Barbe Abbadie, femme bonne et mauvaise, et Flora « rêve de

s'approprier le cœur desséché de Barbe Abbadie, de l'accrocher entre ses côtes, de le rendre vivant à nouveau, comme un cœur de surcroît, de lui faire pomper un sang vermeil à même sa propre poitrine » (p. 51). Réveiller la momie, rendre à son cœur-colifichet la vive gestion du sang et du désir, faire exister l'*autre* comme Jeanne, Phèdre ou Ophélie, c'est une façon de se rendre disponible à son propre mystère. Et Flora est douée pour « mettre la main sur la bonne clef » et s'approprier « sur-le-champ l'âme et le corps de Barbe Abbadie », pour rayonner « de la vie et de la mort de Barbe Abbadie » (p. 52). Une telle pratique, qui est un vampirisme à rebours puisqu'il s'agit de rendre à l'autre la vie, non de la lui soutirer, ne présente aucun danger : « [...] tout ça, c'est du théâtre » (p. 53), explique Flora à Raphaël. Du théâtre, c'est-à-dire de l'existence stylisée, soustraite au péril de mort que fait peser le désir sur la vie humaine.

Voyeurisme toutefois puisque, à l'instar de Stevens-Asmodée, Flora est attirée par autrui, par les inconnus autour d'elle, désireuse de « comprendre ce qui se passe dans leur tête, dans le plus secret de leur vie » (p. 63). L'autre étant légion, se transposer en d'étrangères existences revient à « éclater en dix, cent, mille fragments vivaces ; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces »[5] qui, chacune, comporte son « redoutable mystère étranger » (p. 64).

Guidée par Raphaël, bon historien, Flora pourra remonter le cours de l'histoire jusqu'au « premier jardin » (p. 77), sorte d'Éden où « toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle » (*id.*). Louis Hébert et Marie Rollet sont les Adam et Ève du Nouveau Monde, et l'accent est mis surtout sur Marie Rollet, la Mère, source féconde. Mais « l'image mère », sitôt posée, se décompose, la mémoire s'en perd (*id.*). Elle sert surtout à faire apparaître, en lieu et place du couple originel, ces couples de colons et de filles du roi qui sont les vrais procréateurs de la Nouvelle-France. Ces filles d'Ève, on les « exhume et sort des

entrailles de la terre » (p. 100), en l'occurrence La Salpêtrière où l'on enfermait les femmes de mauvaise vie : vraies déterrées vives, momies fertiles. Pour Flora, alias Pierrette, qui est orpheline, il y a là un secret majeur, une vérité soigneusement occultée qui constitue, en quelque sorte, sa revanche personnelle.

Revanche aussi que la pensée de cette armée des bonnes de Québec (p. 115 et suiv.) qui ont été les vrais piliers de la Haute-Ville. Trois séries de figures féminines, les filles du roi, les bonnes de Québec, les orphelines de l'hospice Saint-Louis, forment l'archéologie du secret personnel de Flora (dont les noms successifs forment aussi paradigme, de même que les rôles qu'elle a interprétés au théâtre[6]). Toutes ces identités sont à la fois exemplaires et modestes et mettent Flora en communication avec le temps et l'espace, avec le secret du monde et le sien propre.

Son secret à elle : secret d'enfance. « Personne ne saura jamais de quelle enfance perdue il s'agit, ni de quelle douleur cachée, ramenée au grand jour, il est question, tant Flora Fontanges a soin d'effacer ses traces à mesure » (p. 113). Mais ce secret est un inépuisable réservoir d'énergie. En lui, Flora puise la substance de ses créations dramatiques : « Tout juste ce qu'il faut de malheur dans la nuit de ses souvenirs pour donner forme à Fantine et lui permettre d'exister farouchement » (*id.*). Par le recours au secret, vie et mort confondues, la comédienne atteint « le centre de son cœur, devenu rayonnant sur son visage, dans ses gestes et dans tout son corps, pareil à des vagues déferlantes sur le sable » (*id.*). Ainsi, comme le cœur qui est intérieur et pourtant visible au dehors (à la façon d'un Sacré-Cœur), le secret peut-il être aussi splendidement manifesté, tout en restant de l'ordre du mystère.

Par-delà le secret de son enfance misérable à l'hospice, il y a « le seul secret [qui] avait de l'importance pour elle, celui de sa naissance qui ne lui sera jamais révélé, ni aux époux Éventurel, malgré leurs recherches » (p. 149). Qui sont les

véritables parents ? Quels noms portaient-ils ? La fascination qu'exercent sur Flora les listes de noms des filles du roi ou des bonnes de Québec tient sans doute à une attention sans cesse aux aguets pour ces reflets identitaires qui révéleraient quelque chose du nom magique.

Entre l'orpheline de quatre sous qu'elle a été et cette Winnie cassée qu'elle s'apprête à devenir, entre la jeune momie léchée par les flammes (celles, en tout cas, de la scarlatine) et la vieille terreuse qui s'enlise avec ses maigres objets, Flora vit son destin d'enfant sans mère et de mère sans enfant. Elle a connu pendant quelques jours la fusion avec sa fille nouveau-née, mais pour découvrir bientôt que, d'enfant, elle *n'en a pas* plus qu'elle n'a eu de parents ; que l'amour est une chose à rêver et non à posséder. Le premier jardin est un point de départ, non un territoire qu'il est possible d'occuper. On en est chassé comme d'un secret aussi central que le cœur lui-même, fondement du désir. Le désir n'existe pas sans ce mouvement qui le tire au dehors, le met à distance de lui-même, le conjoint au désir de l'autre. Le désir est une fuite, et la fuite du secret de soi. Sans doute, le secret est-il, en même temps qu'en soi, partout au dehors, dans tout ce qui fait écho au désir. Et le cœur, centre de l'intériorité, est aussi l'oiseau fou qui volète au dehors, en quête de présence et d'amour, dans une sorte de sainte obscénité. Le cœur hébertien est semblable au sexe, le seul organe qui soit intérieur et extérieur au corps. On pourrait d'ailleurs affirmer que le cœur, chez Anne Hébert, *vaut pour* le sexe. Celui-ci est bien, en dehors de toute considération triviale, dans une perspective freudienne, ce qui compte. Le désir, cœur et sexe, fonde ce couple étrange que forment Flora Fontanges et Raphaël, le jeune ami de sa fille, tous deux en manque de la même présence. Le couple de la vieille femme et du beau jeune homme est la variation postmoderne du solide couple initial, Marie Rollet et Louis Hébert. Le désir est le sens même de leur histoire :

Au bout d'une longue chaîne de vie, commencée il y a trois siècles, Raphaël et Flora Fontanges se regardent comme intimidés d'être là, tous les deux, l'un en face de l'autre, en plein mois de juillet 1976, avec leurs mains et leurs bras, leurs pieds et leurs jambes, leur figure étonnée, leur sexe caché, leur histoire séparée, leur âge respectif. (p. 100)

Le sexe caché, telle est la part du secret (*secretus*, séparé) à l'origine de toutes les différences, de « leur histoire séparée ». S'il n'y avait le secret et le repli sur soi du désir, le monde serait un immense champ informe livré aux pulsions dévastatrices.

Le secret contient la vérité, toute la vérité de soi et du monde, qui est le désir, mais il faut la dévoiler avec méthode, prudence, puis la rendre au silence. L'énergie première du corps est chose à traiter avec les plus grands ménagements.

~

La remontée vers l'enfance de soi et de son peuple dans *le Premier Jardin* se fait toujours à partir du présent, en l'occurrence ce mois de juillet 1976 où Flora Fontanges effectue un séjour au Québec. Le roman suivant, qui met aussi en rapport la maturité avec le passé, organise dans les jeunes années du protagoniste une excursion plus suivie et nous fait vivre l'enfance comme si nous y étions.

L'enfant chargé de songes

Publié en 1992, *l'Enfant chargé de songes*[7] relève de la dernière « manière » d'Anne Hébert, inaugurée par *le Premier Jardin*. Cette manière n'est pas foncièrement différente de celle des débuts ou de la maturité, mais le réalisme y est plus poussé, et la segmentation du récit plus grande que jamais.

D'autre part, les signes ou *signaux* proprement littéraires du texte, conformément à une tendance qui s'accentue de livre

en livre, sont fort présents, spectaculaires même, comme s'ils compensaient la charge de réalisme quotidien. Ils se retrouvent dans le titre d'abord, qui semble parodier le premier roman de François Mauriac, *L'Enfant chargé de chaînes* (1913), dont le héros, un adolescent, est un lecteur assidu des poètes et des philosophes. Julien Vallières, à seize ans, est lui aussi un lecteur passionné, grâce à Lydie qui fait son initiation ; il est non seulement un enthousiaste de Baudelaire et de Rimbaud, mais encore l'auteur de poèmes, qu'il détruit à mesure. La littérature occupe donc une place importante dans le contenu même du roman. Cet attachement d'Anne Hébert pour les signes littéraires va jusqu'à la complaisance lorsque Lydie, après avoir lu une lettre où Julien lui déclare son amour, se dit : « *Il aura mon âme au bec*, si je le laisse faire » (p. 88). On aura reconnu la chute célèbre de « Cage d'oiseau », poème de Saint-Denys Garneau — le cousin inspirateur — qu'Anne Hébert n'a aucune difficulté à annexer à son propre univers.

Quelle histoire nous est-elle racontée ici ? C'est celle de Julien, un homme déjà en possession d'une certaine maturité (le premier segment se termine par l'évocation de sa « chevelure très frisée où s'emmêlent quelques fils d'argent », p. 11). Il fait son premier voyage en Europe après la guerre de 1939-1945 et, dans sa chambre d'hôtel de Paris, il revit son enfance et, surtout, son adolescence, marquée par la rencontre d'une jeune fille, Lydie. Au cours de ce retour en arrière, on fait connaissance avec Pauline, la mère possessive et un peu monstrueuse de Julien et d'Hélène, et surtout avec cette amazone, Lydie, passionnée de chevaux, qui se donne pour mission d'aider Julien et Hélène à s'émanciper. Mais voilà que, au cours d'une équipée imprudente, la descente des rapides en canot, Hélène meurt noyée et Lydie s'en tire de justesse, à la suite de quoi elle disparaît pour toujours. Pauline survit pendant trois ans à la mort de sa fille, puis meurt à son tour. Julien, qui a abandonné ses études pour prendre soin de sa mère, devient un modeste employé des

postes. Les circonstances font de lui l'amant d'une collègue de travail, Aline Boudreau, qu'il n'aime guère même si elle l'adore. Grâce à ses économies, Julien peut un jour s'offrir le voyage en Europe dont il rêve depuis longtemps. À Paris, il rencontre une femme, Camille Jouve[8]. Celle-ci rappelle d'abord Lydie à Julien, mais, au contact de la réalité française qu'elle incarne, il se réconcilie avec le Québec et renoue avec Aline, qui lui écrit qu'elle est enceinte. Julien décide de mettre fin à son aventure parisienne et de rentrer au pays, pour y assumer ses responsabilités.

L'histoire peut sembler quelque peu banale, après celles des romans de la maturité ou même du « Torrent ». Sans doute y trouve-t-on deux personnages hors du commun, Pauline et Lydie, mais ils n'accomplissent pas les promesses dont ils sont chargés. Pauline, cette ogresse androgyne qu'on peut certainement rapprocher, à certains égards, de la grande Claudine — une Claudine qui aurait deux enfants et qui les aimerait à la folie, les empêchant de vivre —, n'offre pas une résistance démesurée, comme on s'y attendrait, aux menées émancipatrices de Lydie. Celle-ci, par ailleurs, a quelque chose de la sorcière et de l'amazone, de l'initiatrice diabolique, mais elle reste fort en deçà de la frénésie qui, dans *les Enfants du sabbat*, caractérise sœur Julie de la Trinité. Bref, le combat qui s'annonce entre la mère (envahissante) et l'amazone (femme de rêve et de passion) ne se concrétise pas vraiment. Par exemple, on espère beaucoup de la scène où Pauline, sur un coup de tête, reçoit Lydie chez elle, en présence de ses enfants (p. 81 et suiv.), mais l'attente est déçue. Presque rien ne se dit ni ne se passe. À aucun moment ou presque, le roman ne quitte la tonalité réaliste dans la narration des actions extérieures, et l'on peut se demander si la réalisation des virtualités dramatiques par les personnages des grands romans antérieurs n'était pas l'effet d'un recours (limité, certes) au fantastique[9].

À côté des deux personnages de femmes « fortes », Julien fait figure d'être peu déterminé, sans caractère vraiment affirmé.

Sans doute, au moment où il rencontre Lydie, est-il à l'âge de la mue, tant physique que psychologique, donc de l'indécision ; mais ses velléités d'affirmation de soi resteront toujours fort timides. Sa principale affaire, c'est le rêve, et toute sa vie il porte en lui le souvenir fabuleux d'une femme fascinante, dont il ne trouvera l'équivalent ni dans l'espace de l'ailleurs, sous les traits de la Parisienne attirante et un peu bohème qu'est Camille Jouve, ni évidemment dans l'espace de l'ici, où Aline Boudreau, femme attachante sans doute mais sans poésie, se met complètement au service de son désir. Entre la Parisienne un peu mystérieuse et la Québécoise bien quotidienne — qui incarne la promesse d'une vie rangée —, Julien fait finalement le choix de cette dernière, peut-être parce qu'elle ne risque pas d'émousser le rêve en ne le satisfaisant qu'à moitié, comme le fait Camille Jouve : Julien, dûment marié et père de famille, pourra continuer de rendre en privé son culte à son enfance et à la femme de rêve qui l'a transfigurée.

Dans quelle mesure *l'Enfant chargé de songes*, qui place en son centre une figure d'émancipatrice, est-il le récit d'une libération ? Julien est un homme sur qui, depuis sa naissance, pèse l'affection écrasante d'une mère qui est un père en même temps. Pauline a choisi le terne Henri Vallières pour avoir des enfants, non pour qu'il soit le compagnon de sa vie ou le chef de la famille, et elle s'accommode fort bien de sa désertion. On pourrait donc s'attendre à une lutte de Julien pour son émancipation, à un combat féroce avec la femme qui le tient prisonnier d'une sollicitude de tous les instants. Il n'en sera rien. La liberté de Julien n'est pas en lui, mais au dehors, et elle s'appelle Lydie. Lydie est une jeune fille délurée, à peine plus âgée que Julien (il a seize ans et, elle, dix-sept), mais infiniment plus éveillée, et elle représente pour lui cette liberté qu'il n'a jamais connue. Lydie d'ailleurs se perçoit spontanément comme celle qui peut apporter la libération à Julien et à sa petite sœur. Elle semble avoir compris dès le premier instant la démesure

de l'influence maternelle sur leur existence, et elle se donne pour mission de les secourir, sans qu'on sache très bien pourquoi, ni elle non plus : « Je les affranchirai, moi, ces Petits, tous les deux. Je serai leur mauvais génie. // Une vague de fond, sauvage et jaillissante, la submerge, venant du plus obscur d'elle-même, alors qu'elle croit n'obéir qu'à sa propre libre volonté de distraire son ennui » (p. 59). Si l'on comprend bien, Lydie obéit à un instinct dont elle n'a pas elle-même conscience et qui la pousse à jouer le rôle d'une mauvaise providence auprès des enfants, en leur enseignant la liberté. On entrevoit que celle-ci ne peut être que le mal (comme dans *les Fous de Bassan*) et ne peut causer que du mal, le mal étant l'unique solution de rechange à l'ennui, c'est-à-dire à la plate vie de tous les jours. Notons au passage que la logique narrative dans le passage que je viens de citer n'est pas tout à fait celle du roman, mais plutôt celle du conte (un « mauvais génie » prend en charge les « Petits »), et que les « Petits » ont à peu près le mode ou le style d'existence du Petit Chaperon rouge qui désobéit à sa mère en parlant avec le gros méchant loup. (Il y aura, dans la suite du roman, des allusions explicites à *Cendrillon* et à *Barbe-bleue*.)

Julien est donc aliéné par l'amour maternel d'une part, fasciné par l'appel à la liberté que représente Lydie d'autre part, et le combat n'a aucunement lieu à l'intérieur de lui-même. S'il accédait à la liberté, ce serait à cause de l'action de Lydie qui le soustrairait à l'influence maternelle ; mais Lydie commet une erreur (elle provoque, bien involontairement, la mort d'Hélène) et elle disparaît, ne laissant à Julien que le souvenir d'une jeune femme à la fois crainte et aimée. La mère disparaît aussi, et Julien se trouve en quelque sorte libéré ; mais pas vraiment puisque, vers la fin, quand il est à Paris et qu'il se prépare à aller au concert en compagnie de Camille Jouve, on lit : « Sa mère en lui se tient tranquille depuis un bon moment déjà » (p. 146). C'est dire qu'elle l'habite de façon permanente. Après

la mort de Pauline, la vie de Julien n'acquiert pourtant aucune dimension nouvelle, et il reste prisonnier de ses rêves. La réalité ne lui apparaîtra jamais comme autre chose que le démenti de ses « songes ». Paris ainsi que Camille Jouve pourraient être l'occasion d'une libération, mais l'une et l'autre le déçoivent, parce que la liberté doit rester de l'ordre de l'imaginaire, ne peut passer dans l'existence quotidienne. De là la solution que représentent Aline et la tranquille vie d'employé des postes et de père de famille. L'« enfant chargé de songes », c'est celui qui reste toute sa vie un enfant et que ses songes, conçus pour incarner la liberté hors de la réalité, maintiennent dans l'esclavage. La liberté, dès lors, est devenue ce que, dans un poème que j'analyserai plus loin, Anne Hébert appelle un « soleil dérisoire » (*Œuvre poétique*, p. 161).

On est donc aux antipodes de la liberté (réelle) découverte par Catherine au terme de la longue nuit que représente sa vie avec Michel. Il s'agit plutôt d'un retour au récit tout à fait premier, « Le torrent », qui nous montre un jeune homme, François, tenu en captivité par sa mère, la grande Claudine, laquelle veut l'empêcher de vivre, d'être libre et heureux parce qu'elle entend faire de lui l'instrument de son rachat. François réussit à se libérer de sa mère en provoquant sa mort, avec l'aide du cheval Perceval, mais sa mère continue de le hanter, et François ne trouve de libération que dans le suicide. Il est facile de superposer Julien et François, Pauline et Claudine, et cette Lydie qui fait son apparition montée sur le cheval gris pommelé de Zoël Ouellet peut être associée d'une part à Perceval, le cheval qui tue Claudine, et d'autre part à Amica, la jeune femme inquiétante dont François fait sa compagne. La conclusion du « Torrent », c'est qu'il n'y a de liberté que dans la mort, et l'on pourrait tirer la même leçon de *l'Enfant chargé de songes*, la concrétisation du songe n'étant pas possible en ce monde. Seulement, dans ce dernier roman, on a quitté la tonalité âpre et tragique qui était celle du *Torrent* pour une

autre, sans doute poétique mais assez banale, qui procure au lecteur des demi-enchantements et des demi-déceptions.

Kamouraska, *les Fous de Bassan* et *les Enfants du sabbat* gardaient cette âpreté tragique qui caractérise « Le torrent », et les personnages principaux allaient au bout de leur désir, poussaient l'amour jusqu'au meurtre ou jusqu'au sacrilège. Dans *l'Enfant chargé de songes*, la passion reste tiède, et l'aventure légère :

> Est-il donc si difficile de faire monter Camille Jouve jusque dans sa chambre, de coucher avec elle avant de la rejeter au cœur de la ville et d'oublier jusqu'à son nom ? Julien n'aurait plus alors, ayant eu sa part d'aventure légère, qu'à repartir pour le Nouveau Monde, là où l'attend Aline, ronde et sans mystère, fraîche comme de la crème fraîche. (p. 150)

Camille Jouve, qui ressemble à Lydie (du moins, dans les premiers moments de leur rencontre...), et Aline, ronde comme Pauline (mais plus gentille et gracieuse), reproduisent, sur la scène de l'existence acceptable, et en atténuant beaucoup leurs traits, les figures mythiques de la Mère et de l'Amazone (ou la Sorcière). Camille est, comme Lydie, profondément indifférente au sort de ses soupirants, et son aventure avec Julien l'incite à continuer sa recherche d'un compagnon qui l'aimera, « quelques heures à peine, jusqu'au bout de la nuit » (p. 159). Lydie, pour sa part, se donne sans passion à Alexis Boilard (p. 91), un être fruste, plutôt qu'au délicat Julien qui n'est encore qu'un enfant, et elle privilégie ainsi le plaisir sexuel brut, sans apprêt, sans fantaisie, sans dimension de rêve (d'intériorité), sans lendemain non plus. Cette liaison avec le « coq de village » ne l'engage pas. Celle qui incarne le rêve, pour Julien, hésite elle-même entre le rêve et la réalité et choisit celle-ci, sous les traits du grossier villageois. D'ailleurs elle met Julien en garde contre les illusions, contre les pouvoirs du rêve qu'elle lui a elle-même enseignés

(p. 89). Camille Jouve, qui la prolonge, sera encore plus vouée à la réalité, elle sera d'ailleurs dénuée de malice, et donc moins sorcière, malgré son côté attirant. Quant à Aline, elle est une réplique de la mère, elle est maternelle pour Julien, mais moins accaparante que Pauline. Son dévouement total n'exige rien en retour. Pas plus que Camille Jouve, elle n'enferme Julien dans des situations dramatiques. Sans doute lui fait-elle savoir qu'elle est enceinte, mais elle ne réclame pas de Julien qu'il revienne vers elle. Il semble plutôt trouver, dans cette conjoncture qu'elle lui met devant les yeux, la solution à ses hésitations.

Le principe de réalité l'emporte donc, alors que, dans les grands récits précédents, *le Premier Jardin* excepté, la pulsion sauvage dévastait tout. Mais on a l'impression que le principe de réalité l'emporte maintenant par défaut, et qu'une défaillance du rêve, de la pulsion profonde — défaillance toute nouvelle dans l'œuvre d'Anne Hébert —, explique cette tournure assez terne des événements. Du reste, comme on l'a vu, la victoire de la raison, c'est la liberté qui échoue, et l'on sait ce qu'il faut penser de la sagesse, cette vieille femme odieuse qui vous casse les bras...

~

Le thème du secret est certes important dans *l'Enfant chargé de songes*, mais comme la vérité des êtres y est moins fouillée que dans les grands romans antérieurs, ses manifestations sont moins éclatantes et moins décisives.

On le trouve d'abord associé à la figure d'Alexis Boilard, ce qui est paradoxal, car ce fruste personnage n'a guère d'intériorité. Il veut obtenir les faveurs de Lydie et elle l'humilie en se moquant de lui — elle lui met un collier de verre autour du cou, se gaussant ainsi de sa virilité, et le congédie, ce qui déclenche chez lui une prise de conscience :

> ~ Et voici que, dans un éclair, il retrouve en lui l'image qu'il s'était toujours faite de sa petite personne

> ombrageuse et virile. Un coq de village se dresse sur ses ergots, la crête flamboyante, emplit son cœur de dépit et de violence. Il arrache le collier de son cou, le fil casse, les perles se répandent, brillent de-ci de-là dans l'herbe. (p. 53)

La vérité sur soi se manifeste « dans un éclair », avec une intensité absolue et définitive. Du plus profond de soi émerge une image qui, significativement, n'est pas celle du pour-soi, mais du pour-autrui, comme si, en ce moment exceptionnel, l'être parvenait à se voir de l'extérieur, avec la plus grande objectivité. Le plus profond de soi est aussi le plus extérieur, mais c'est justement parce qu'Alexis Boilard n'a pas de véritable intériorité. Le cœur, centre de son intériorité, se confond avec le coq, oiseau fier, mais rageur et borné, oiseau de feu, bombe d'orgueil. On retrouve ici non seulement la tendance à assimiler le cœur à un oiseau, comme dans plusieurs poèmes du *Tombeau des rois*, où cependant l'oiseau (faucon) a un caractère plus noble que le coq, mais aussi la tendance à assimiler l'humain à un animal, qui est à la source d'innombrables métaphores ou comparaisons dans l'œuvre d'Anne Hébert.

Sous l'insulte, Alexis Boilard est donc révélé à lui-même par cette fille extravagante qui se moque de son désir et qui n'aura jamais à payer l'affront qu'elle lui fait subir. On constate ici encore le réalisme prudent du récit, qui s'abstient d'exploiter les pistes ouvertes à la violence. Le dévoilement du secret provoque seulement du dépit chez Alexis.

Alexis révélé à lui-même, c'est comme le renversement du viol dont il rêve. Au lieu de pénétrer au centre de l'intimité de l'autre, il voit sa propre intimité — pour ce qu'elle existe ! — soudain étalée. Lydie est, depuis l'enfance, experte en ce genre de rebuffade. Les amis de son père qui l'ont initiée au flirt ont subi de sa part le même traitement :

Le désir de certains d'entre eux était parfois si pressant qu'elle avait l'impression qu'ils convoitaient plus que sa beauté naissante, jusqu'à ce qui était sacré à l'intérieur même de cette beauté. Elle les injuriait alors de toutes ses forces, se moquant d'eux avec un art de la dérision qui les étonnait. (p. 57)

On entrevoit ici que, au cœur de la beauté de la femme, il y a quelque chose de sacré qui correspond en l'occurrence à sa virginité. Aux désirs trop pressants, Lydie oppose des paroles blessantes qui, comme on l'a vu dans la scène avec Alexis Boilard, ont pour effet de révéler l'autre à lui-même, de lui tendre une image de soi complètement défavorable. L'étonnant, c'est tout de même que le « sacré » corresponde à quelque chose d'entièrement charnel. Lydie ne rejette les avances des mâles au nom d'aucune valeur, que ce soit l'innocence, la pudeur ou moins encore la vertu. Le secret de soi qu'on défend — et qu'on attend d'offrir à celui qui en sera digne — est une sorte de transcendance vide, logée au plus creux de l'immanence.

Pour atteindre la vérité de l'autre, il y a mieux à faire que de l'agresser dans sa chair, comme les mâles voudraient faire avec Lydie et comme Stevens, dans *les Fous de Bassan*, a fait avec ses cousines, poussant l'agression jusqu'au meurtre. Les ensorceler, voilà la vraie solution, et c'est ce que Lydie prétend faire avec Hélène et Julien. Elle voit en Hélène « un tout petit bourgeon à moitié froissé, pas encore déplié [donc, gardant son secret], tout bouillonnant de sève, bon à croquer » (p. 69) — image tout de même chargée de troublantes connotations sensuelles —, et se promet bien de le cueillir, non charnellement mais « spirituellement ». Quant à Julien, elle lui demande de s'ouvrir à elle : « Je saurai bien te confesser, mon ange, et ta petite sœur avec toi. Tu souffres violence [de la part de Pauline, la mère], mon bel agneau frisé. Rends-toi. Je t'apprendrai les poètes maudits et tu verras comme tu leur ressembles au fond de ton petit cœur innocent » (p. 71). Confesser Julien, c'est

obtenir de lui la révélation de sa vérité intime, c'est obtenir son cœur, et ce cœur d'enfant, significativement, vibre aux mêmes souffles que celui des poètes maudits ; l'innocence et la science du mal coïncident.

La confession de Julien, Lydie n'aura aucune peine à l'obtenir puisqu'elle ne fait qu'un avec l'aveu de sa passion. La scène se passe à la forge, que Lydie fréquente avec assiduité. Julien l'y retrouve et elle vient vers lui, « souriante et extasiée, comme pour lui confier sa vie tout entière » (p. 73). L'échange s'ouvre donc avec une sorte de don total de soi, de la part de l'ensorceleuse. Elle « s'approche de lui tout près, murmure dans un souffle : / — J'ai la passion des chevaux. » Le ton très intime de la voix permet de déceler, dans ces chevaux qui sont l'objet d'une « passion », un symbolisme tout charnel. Julien répond, « comme s'il avouait à son tour sa vérité redoutable : / — J'ai la passion de vous » (*id.*). Voilà donc son secret révélé, et bien péniblement, « sa voix passant à peine dans sa gorge serrée (*id.*) », on se demande comment le forgeron a pu l'entendre et le fouetter de son grand rire (*id.*). C'est dire, en tout cas, que l'intériorité a tout à craindre de la brutale réalité, qui ne tolère pas l'expression vraie des êtres, surtout quand le désir en eux se combine encore avec l'innocence enfantine[10].

Après avoir avoué à Lydie la passion qu'il éprouve pour elle, Julien retombe, malade, entre les mains de sa mère et il délire. Le délire est une autre belle occasion de manifester son secret essentiel, et Pauline « se désespère de ce discours confus, recueille chacune des paroles extravagantes qui crèvent comme des bulles à la surface d'un étang obscur et profond » (p. 77). Nous retrouvons ici « les grandes fontaines » qui « dorment au fond » des « bois profonds » (*Œuvre poétique*, p. 15). Le bien et le mal se conjuguent au plus creux de l'être de Julien, les fleurs du mal et les fleurs de l'enfance s'entremêlent, et une figure les réunit pour Julien, celle de Lydie. « Un seul mot distinct se détache de ce magma, reconnaissable et détesté entre tous, le

nom de Lydie, prononcé à plusieurs reprises. De quel mal étrange souffre Julien et que vient faire cette fille au plus secret de son tourment ? » (p. 77). Dans son délire, Julien révèle donc à Pauline l'amour qu'il porte à celle qui est seule capable de le libérer de l'étouffante affection maternelle. Cet amour a ses racines au plus profond de l'être, où il combat le mal des origines, l'asservissement foncier à la mère (le secret essentiel a donc trait aux origines, mais il peut se définir *contre* elles : au cœur de l'être, l'ambivalence est totale), et il se déploie dans tout l'espace du songe, faute de prendre place dans la réalité.

Pour combattre l'influence de Lydie, tant sur Hélène que sur Julien, Pauline décide de l'inviter à la maison.

> La démasquer. Découvrir son vrai visage. Cesser de lutter contre un fantôme. La confondre. L'avoir à sa merci. La regarder bien en face comme une personne réelle qu'on peut toucher, voir et entendre. Lui faire baisser les yeux. Lui signifier que c'est la première et la dernière fois qu'elle met le pied dans cette maison. Après, ce sera trop tard. Julien et Hélène seront loin, sauvés, hors de la portée de Lydie. (p. 80)

Il s'agit donc pour Pauline de faire apparaître la vérité, la réalité de Lydie, comme celle-ci a fait quand elle a humilié Alexis Boilard, le révélant à lui-même tel qu'il est aux yeux de tous[11]. Posséder le secret de l'autre, c'est l'avoir à sa merci, et c'est bien l'objectif de Pauline à l'égard de Lydie. Elle veut la ramener à sa réalité bien tangible, la dépouiller des prestiges du songe. Il suffira ensuite d'éloigner les enfants pour les soustraire à la mauvaise influence.

La visite de Lydie, on le sait, se déroule tout autrement mais de façon fort civile, malgré les tensions sous-jacentes. La stratégie de Pauline échoue. L'impuissance de la mère, retranchée dans son nuage de fumée comme la seiche dans son encre (p. 83), voilà plutôt ce qui est confirmé, et Lydie, grâce à

la musique qu'elle fait jouer, réussit à créer une complicité merveilleuse avec les enfants. Loin d'être démasquée, elle renvoie chacun à son intériorité : « C'est en écoutant Schubert que s'est produite cette solitude pour chacun, cet isolement, dans un poignant secret » (p. 84). Pauline ne se rend donc pas maîtresse du secret de chacun.

La lettre que Julien écrit ensuite à Lydie est la formulation intégrale de sa passion, la révélation de son être « plus vrai que les chevaux, les arbres et la rivière, plus vivant que tous les habitants réunis à la forge ou au magasin général [...] moi existant si fort à tes côtés que le cœur me cogne entre les côtes comme une bête captive [...] » (p. 87). Le cœur aspire à sortir du corps, à devenir évident pour la femme qui est l'objet du désir, il est l'incarnation par excellence du centre secret qui se rend visible à autrui. À cette déclaration, Lydie répond par un billet fort décevant, qui sans doute manifeste sa liberté à l'égard de Julien et qui correspond donc à ce que l'on sait d'elle, mais qui en même temps témoigne du peu de cas qu'elle fait de cette vérité intime qu'elle a fait surgir au grand jour. « J'aime les poètes dans les livres, pas dans la vie » (p. 89). Dans la vie, elle préfère « les gars comme Alexis qui n'y vont pas par quatre chemins » et lui apportent des satisfactions immédiates, c'est-à-dire les plaisirs réalistes et grossiers de la chair. L'amour, elle le craint « comme la mort de moi et de ma liberté » (*id.*). Loin de favoriser la libération ou de la confirmer, comme dans *Kamouraska* (où l'amant est un libérateur) et *les Chambres de bois* (où Bruno vient donner de l'essor à la liberté de Catherine), l'amour est un asservissement qu'il faut refuser. *L'Enfant chargé de songes* représente une étape décisive vers une liberté déshumanisée, qui tourne le dos aux forces vives de l'être.

~

Au fond de Julien et d'Hélène qui sont en quelque sorte possédés depuis leur naissance, il y a donc la mère, et Lydie

veut les aider à fuir cette vérité impossible à assumer. Cependant, en poussant les deux enfants à affirmer leur propre vérité et à se libérer, elle les expose à la mort.

Le mystère personnel de Julien, son « secret » essentiel comporte deux composantes antagonistes : Lydie — la passion qu'il a pour elle — et l'amour incommensurable de Pauline. Et les deux sont inextricablement liés. Les deux femmes d'ailleurs ont de secrètes parentés. Elles sont toutes deux androgynes, cumulent le rôle féminin et le rôle masculin. Lydie nous apparaît d'abord à cheval, les jambes « fort écartées » — détail assez cru ! — « à cause de la taille énorme du cheval de labour » (p. 42). Voilà qui fait d'elle une madone phallique, en tout cas une amazone. En plus jeune et en plus belle, elle n'est pas sans rappeler Pauline, la femme qui s'habille de pantalons d'homme (p. 37) et qui, selon son mari, « pu[e] le tabac comme un homme » (p. 38). L'androgynie est apparemment le lot des femmes, même de la petite Hélène à qui Lydie écrit en ces termes : « Ma douce petite créature androgyne, tes petits seins, tes hanches étroites, ta candeur ineffable, tes beaux cheveux » (p. 74). On le voit, l'androgynie peut être gracieuse et, pour ainsi dire, très féminine. Elle n'implique pas moins, aussi bien chez la mère que chez l'amante ou la sœur, une incapacité d'accueillir l'autre comme autre, d'où la difficulté pour Julien d'exister et de s'accepter comme être autonome et masculin. Ce côté incertain de Julien n'est pas sans conséquence : on pourrait dire que le roman dans son ensemble, en tant que roman, souffre de l'inconsistance du personnage central, qui n'est peut-être pas pour rien frisé comme un mouton. On peut voir en lui une image conforme du « Canadien français » sous la houlette de Jean le Baptiste, mal à l'aise dans la réalité et familier de l'évasion dans les songes. Bon diable, Julien est peut-être l'équivalent masculin de cette bonne Catherine des *Chambres de bois*. Catherine cependant se libérait, au terme d'une éprouvante aventure, alors que Julien n'a pour toute

perspective, à la fin du roman, qu'une vie familiale peu exaltante, semblable à celle d'Élisabeth devenue Mme Rolland (mais Élisabeth avait un meurtre à se reprocher et à ressasser pendant les heures creuses...).

Julien est l'un des rares personnages masculins à être sur le devant de la scène, dans les romans ou récits d'Anne Hébert, et l'on peut dire qu'il ne fait guère le poids à côté de François (« Le torrent »), de Stevens (*les Fous de Bassan*), d'Augustin (« Le grand mariage »), eux aussi au premier plan, et d'autres protagonistes tels qu'Antoine Tassy ou le docteur Nelson (*Kamouraska*). Jérôme Rolland, peut-être ?...

~

Flora Fontanges est une adulte en pleine possession de ses moyens malgré la plaie ouverte que représente encore son enfance, et elle puise d'ailleurs dans le secret de son passé l'énergie nécessaire pour exercer ses talents d'artiste. Julien, au contraire, est prisonnier de l'amour maternel. Une enfance prolongée l'empêche d'assumer son destin d'homme et de cultiver ses dons artistiques. Son immaturité pourrait rappeler celle de Stevens, bien qu'elle ne l'oriente nullement vers la psychose criminelle.

Dans les deux cas, l'enfance représente le secret majeur et semble être le levier d'une sortie hors de la tragédie, en même temps que d'un recours tout nouveau au réalisme. Entre les deux romans, *la Cage*, une pièce qui nous retrempe dans l'atmosphère du *Premier Jardin*, pourrait par son sujet réveiller les terreurs de maint récit, depuis « Le torrent » jusqu'aux *Fous de Bassan*, mais le merveilleux des contes de fée y tient en échec le tragique.

La grâce de l'enfance est donc, là encore, agissante.

La Cage

Le Premier Jardin nous faisait remonter aux origines de la colonie et aussi au grand traumatisme historique que représentent la Conquête et la cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre (*le Premier Jardin*, p. 93). À cette époque s'est produit un fait divers qui a alimenté l'imaginaire collectif pendant de nombreuses années, et *les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, dans un chapitre célèbre[12], s'en sont fait l'écho. Il s'agit du procès de la Corriveau qui fut pendue puis exposée à la croisée des chemins, pour l'assassinat de son mari. La légende veut que, de sa cage, elle ait continué de hanter les passants longtemps après sa mort.

La Corriveau est l'héroïne de la pièce d'Anne Hébert intitulée *la Cage*[13], et elle prend place, dans son œuvre, aux côtés des figures historiques évoquées dans *le Premier Jardin*, notamment les filles du roi, aux robustes vertus. Elle évoque tout autant Élisabeth de *Kamouraska*, elle aussi issue de la chronique judiciaire ; d'ailleurs, ce n'est nullement un hasard si l'auteure donne le même nom aux juges qui ont officié dans l'un et l'autre cas : John Crebessa. Tout se passe comme si *la Cage* reprenait l'histoire d'Élisabeth pour la corriger et lui apporter une conclusion positive.

Mais pour ce faire, il faut corriger d'abord l'histoire de la Corriveau elle-même, restée dans la mémoire du peuple québécois comme la figure criminelle emblématique, dotée de pouvoirs surnaturels. Anne Hébert s'éloigne considérablement du récit de Philippe Aubert de Gaspé et présente une jeune femme condamnée à la marginalité du fait de l'abandon de son mari, Elzéar Corriveau, qui préfère la vie dans les bois, une jeune femme généreuse à l'endroit des malheureux, qu'elle secourt et qu'elle héberge, et finalement victime d'un malentendu. En effet, quand son mari se présente après plusieurs années d'absence, Ludivine[14] le prend pour un rôdeur et tire

sur lui avec un fusil, suivant les recommandations mêmes du mari avant son départ. Elle est jugée et sur le point d'être condamnée, mais, l'auteure venant à la rescousse, le vent tourne : le juge meurt, et Ludivine est libérée !

On a là la réédition du désistement de *Kamouraska*, avec en prime la transformation d'une criminelle en sainte, et une libération comme il ne s'en était pas produit depuis *les Chambres de bois* — à moins de considérer comme telle, non sans raison, l'évasion de Marie Éventurel vers les vieux pays où elle se réincarne en Flora Fontanges ; mais cette délivrance ne faisait pas l'objet d'un récit détaillé. Quoi qu'il en soit, *le Premier Jardin* inaugure un cycle d'œuvres « réalistes » et moins sombres, où la libération n'est pas toujours réussie sans doute (voir *L'enfant chargé de songes*), mais peut l'être, même si l'événement qu'elle constitue reste à l'arrière-plan. Or, dans *la Cage*, la libération est aussi éclatante que possible, dans un contexte de merveilleux qui nous éloigne de tout réalisme et qui fait aussi beaucoup pâlir la problématique du secret.

Le merveilleux se manifeste d'abord dans la formule dramatique elle-même, qui est une sorte de mystère médiéval. On voit d'abord se presser auprès du berceau de la blanche Rosalinde, future épouse de John Crebessa, et de la noiraude Ludivine Corriveau, les deux cortèges des sept fées blanches et des sept fées noires, qui viennent déposer leurs dons. Rosalinde sera matériellement avantagée et vivra dans le luxe, mais sous la coupe d'un mari exécrable ; Ludivine vivra dans la pauvreté et sera finalement accusée de meurtre, mais le bien qu'elle aura fait la sauvera *in extremis*. Elle échappera donc à la cage infamante préparée pour elle, et elle s'empressera d'aller libérer Rosalinde de la cage dorée où végète la malheureuse[15].

Deux cages, donc. Mais seule Rosalinde vit enfermée. Ludivine est menacée de périr dans la fameuse cage associée pour toujours au souvenir de la Corriveau, et elle échappe

miraculeusement à ce destin, récrivant l'histoire avec la complicité de l'auteure, mais elle est d'emblée une femme libre et, si l'on peut dire, sans secret, ou plutôt elle n'est pas *au* secret, comme cette Rosalinde qui, en réalité, joue un rôle très secondaire dans l'intrigue.

La libération de Ludivine sera donc ponctuelle et concernera l'avenir, qui était compromis, alors que celle de Rosalinde s'étend à une grande portion de son passé. Le secret lui-même concerne surtout Rosalinde, ce qui laisse à penser qu'un déplacement de la thématique « essentielle » s'effectue au profit d'un personnage secondaire. Crebessa soustrait sa femme aux désirs de tous : « Et nul n'aura accès au cœur de cette belle jusqu'à ce que les temps soient révolus. Et même au-delà des jours et des nuits, lorsque retentira la trompette du jugement, dans la vallée de Josaphat, j'affirmerai mes droits de maître et d'époux » (p. 36). Le jour du dévoilement, où les secrets de chacun sont révélés, ne fera pas pour autant éclater la gangue des droits conjugaux. Encore faut-il maquiller la cage, la rendre méconnaissable : « Cette fine armature demande à être recouverte décemment. [...] Dissimulez-bien le fer et les barreaux. Que surgisse sous vos mains, habiles en déguisement, un joli manoir de pierres roses [...] » (p. 37). C'est bien ce secret, œuvre du pouvoir menteur et oppresseur, qui finira par voler en éclats. De la même façon, sous le déguisement plus ou moins volontaire de l'errance, le mari revenu chez lui essuiera un bon coup de feu qui rétablira la vérité et, de l'importun, fera le défunt qu'il doit être, lui qui l'était depuis si longtemps dans les faits.

En réalité, dans cette pièce jolie mais sans grande tension dramatique, le ressort principal de l'action est constitué par l'antagonisme entre Ludivine et son juge, John Crebessa, qui est un Anglais et qui vient, dans le Nouveau Monde jusque-là français, exercer une justice tout arbitraire. L'attitude du juge est d'autant plus odieuse qu'il a en vain sollicité les faveurs de

la Corriveau avant le retour et la mort de son mari, et vu d'un œil jaloux s'ébaucher une idylle fort excusable entre la jeune femme et un peintre des environs, le bel Hyacinthe. Le jugement que rend l'exécrable magistrat a toutes les allures d'une vengeance. Sans doute peut-on déceler ici, sous le discours hypocrite de la justice, celui du désir contrarié, ce qui serait un aspect du *secret*. Toutefois, c'est plutôt dans le discours des aspirations cachées de Ludivine, précisément au moment où va revenir son mari, qu'on peut déceler une authentique problématique de l'intériorité. La jeune femme recourt spontanément aux mots de Saint-Denys Garneau, dans « Maison fermée »[16], pour exprimer son désir d'affirmation de soi :

> J'étouffe dans la maison fermée avec tous ces gens endormis autour de moi qui se retournent en rêve et parlent à demi. Leurs songes épars me passent sur la face comme une nuée de moustiques. J'ai besoin d'être dehors, seule, à l'air libre, en pleine campagne pour écouter battre mon cœur. Mon sang n'a jamais été aussi rapide, je crois. Je vibre de la tête aux pieds comme une parole qui se rassemble dans les ténèbres et qui va bientôt crier son amour dans la campagne. (p. 85)

Le cri d'amour se traduit par un coup de fusil qui atteint un mari déguisé en rôdeur et, donc, entouré de secret lui aussi. Sans doute est-ce le désir qui parle dans ces actions qui sont des actes manqués. Quoi qu'il en soit, tout est déterminé dès le berceau par le cortège des bonnes et des mauvaises fées, l'enfance règne sur la destinée des personnages, et c'est elle qui intervient pour contrecarrer les influences néfastes du désir. À la fin de la pièce, Rosalinde délivrée exhibe « sa petite figure de hibou au sortir de la nuit, qui cligne des yeux dans la lumière » (p. 113), saisissant rappel du faucon du « Tombeau des rois ». C'était elle, la prisonnière. La Corriveau, surtout par la grâce du *happy end*, n'est ni le personnage de tragédie qu'elle eût pu être, ni même un personnage dramatique. Sorte

de sainte, elle est l'envers d'Héloïse ou de sœur Julie de la Trinité, et son persécuteur est une marionnette vite neutralisée. Peu convaincante, écrite avec une certaine désinvolture[17], la pièce témoigne tout de même d'un vif besoin d'affirmer le triomphe des pulsions de vie sur les pulsions de mort.

Notes

1. Paris, Seuil, 1988, 190 p.

2. En tenant compte, bien entendu, du décalage de douze ans entre le temps de l'action (1976) et celui de la publication (1988). Au moment de l'incendie de l'hospice Saint-Louis, en décembre 1927, Pierrette Paul — nom de la future Marie Éventurel, puis de Flora Fontanges — « a onze ans » (p. 129). Née en 1916, comme l'auteure, elle a soixante ans à l'époque de son séjour à Québec (« en plein mois de juillet 1976 », p. 100), indication conforme à celle d'une maternité vécue à près de quarante ans (p. 109). Maud, sa fille, a vraisemblablement l'âge de son ami Raphaël, c'est-à-dire vingt ans.

3. La suite le confirme. Flora Fontanges remarque que « Maud disparaît dans le noir chaque fois que sa mère monte à nouveau sur une scène, en pleine lumière, face au public qui l'acclame... » (p. 62). Maud habite l'*envers du monde*... de la consécration.

4. « De quelle blessure initiale s'agit-il pour tous, et non seulement pour Flora Fontanges qui est sans père ni mère ? Jusqu'à la petite Maud, follement aimée, dès son premier jour, fugueuse de naissance, qui s'échappe sans cesse, droit devant elle, sans se retourner, comme si la vie se trouvait quelque part au loin, cachée dans les nuages » (p. 101).

5. Cette profusion rappelle celle des miettes poudreuses du passé, dans *Kamouraska* (p. 56), qui menacent de se rallumer et de redevenir la « rose de feu éclatante ». Le secret est un et multiple. Celui qu'on porte en soi colore d'innombrables aspects de la vie, et il est en continuité avec tous ceux où brille et brûle la grande énigme humaine.

6. Les amoureux de la comédienne croient toucher, sur sa peau douce, « toute la lignée romantique des héroïnes de théâtre et d'opéra, miraculeusement livrées entre [leurs] bras » (p. 114).

7. Paris, Seuil, 1992, 160 p.

8. Voilà une autre preuve de l'omniprésence des signes littéraires : ce nom est celui d'un poète sans doute cher à l'auteur, Pierre Jean Jouve, joint au

prénom de la grande artiste-sculpteure et sœur de Paul Claudel, Camille Claudel.

9. Limité, en effet : poussé trop loin, le fantastique donne *Héloïse*, qui ne convainc pas. Pas assez poussé, il donne *l'Enfant chargé de songes*, qui est une demi-réussite.

10. C'est aussi le cas des cousines Atkins, qui n'ont pas encore connu l'homme, et de la plupart des héros et héroïnes d'Anne Hébert, encore très près de leur enfance, temporellement ou psychologiquement — voir Catherine, Élisabeth d'Aulnières...

11. Stevens aussi voulait démasquer Olivia, de même que toutes les femmes, qu'il voulait mettre en face de la vérité du désir sexuel.

12. Voir « La Corriveau », chapitre IV des *Anciens Canadiens*, dans *les Meilleurs Romans québécois du XIXe siècle*, tome II, édition préparée par Gilles Dorion, 1996, p. 302-309. Lire aussi la note, p. 501-504.

13. *La Cage*, suivi de *l'île de la Demoiselle*, Montréal / Paris, Boréal / Seuil, 1990, p. 7-113.

14. Elle s'appelle Marie-Josephte dans la réalité, et Corriveau est son nom de jeune fille, non celui du mari.

15. On peut penser ici à la femme d'Augustin Berthelot (« Un grand mariage », *le Torrent*), Marie-Louise de Lachevrotière, prisonnière de son salon doré. Mais Marie-Louise est une méprisante aristocrate, qui a épousé par intérêt un parvenu pour lequel elle n'éprouve aucune affection, alors que Rosalinde, bonne malgré ses préjugés, est l'otage de son milieu.

16. « [...] Jusqu'à ce qu'on étouffe dans la maison fermée » (Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 69).

17. La mère de Ludivine, femme pauvre et de peu d'instruction, s'exprime en ces termes au sujet du prétendant de sa fille : « Un veuf avec toute une belle-famille, bien établie au village, des marchands, quasiment des notables, c'est pas de la marde, c'est certain » (p. 41).

CHAPITRE 7

LES SECRETS COMMUNICANTS

Les années quatre-vingt-dix sont marquées par un important retour d'Anne Hébert à la poésie, apparemment délaissée depuis le début des années soixante, et par la poursuite de l'œuvre narrative sous forme de récits pouvant être regardés comme de longues nouvelles ou de petits romans. L'écrivaine septuagénaire, puis octogénaire, reste une grande artiste de l'écriture, mais les textes fortement charpentés comme *Kamouraska* ou *les Fous de Bassan* semblent maintenant être au-dessus de ses moyens.

Le thème du secret reste central. Toutefois, les formes qu'il peut revêtir sont fort diverses et tendent peut-être à en émousser l'expression.

Le jour n'a d'égal que la nuit renoue avec l'inspiration de *Mystère de la parole*, en particulier dans ses poèmes les plus anciens (« Et le jour fut », « Pluie », « Amour », « Fin du monde », « Noël », « Villes en marche »), mais aussi du *Tombeau des rois*, comme le montre un texte étonnant.

Le jour n'a d'égal que la nuit

Si l'on prend du recul et si l'on considère l'ensemble de l'œuvre poétique rassemblée dans le recueil collectif de

l'auteure[1], on constate une étonnante symétrie entre le début du poème « Le tombeau des rois » et celui du dernier poème qui y figure, « Soleil dérisoire ». Lequel commence par les mots suivants :

> Soleil jaune au poing
> Elle s'appelle Liberté (p. 161)

Il y est question, là aussi, d'une femme qui ne cherche pas à se libérer, mais qui est l'incarnation même de la liberté, et cette femme porte un objet au poing. L'objet s'apparente à une lampe et a manifestement pour fonction d'éclairer, peut-être de guider — comme le phare qui, précisément, guide en éclairant. Cette lumière rappelle tout de même le faucon puisqu'on ne la tient pas à la main, on la tient au poing, comme une arme ou un oiseau de proie (qui est une arme aussi). La dimension d'agressivité est connotée et suggère l'aspect de conquête naturellement associé à la liberté. La liberté, c'est quelque chose que l'on gagne.

Or, le titre du poème concerne justement ce « soleil jaune » qu'arbore la Liberté et il le déprécie d'emblée : « Soleil dérisoire ». Ce soleil, en effet, n'est pas resplendissant, éblouissant, radieux ; il est « jaune », réduit à sa seule couleur, privé de rayonnement et d'intensité. Il ne fait pas une étincelle ! Sans doute est-il le contraire du faucon aveugle plongé dans les ténèbres et qui va présider à la visite des profondeurs ténébreuses de la terre. Mais ce faucon, on le sait, au terme de la traversée éprouvante des enfers (*inferus* veut dire : qui est en bas, au-dessous), qui est aussi une traversée de la nuit (« quel reflet d'aube s'égare ici ? »), va tourner « vers le matin / Ses prunelles crevées » ; cet aveugle verra, ce cœur recommencera de battre et, surtout, la jeune femme sera libérée de la contrainte extraordinaire qui pesait sur sa vie. La traversée du tombeau a manifestement le sens d'une libération à l'égard des inhibitions et des interdits les plus intimes. « Le Tombeau des rois » est le récit, en poésie, de la libération intérieure, et l'histoire

individuelle qu'il évoque atteint à l'universalité grâce à une écriture qui la stylise en la raccordant aux grands mythes (le labyrinthe : « Quel fil d'Ariane me mène... » ; Orphée et Jésus : descente aux enfers ; Phénix : le faucon qui recouvre la vue...).

En 1953, Anne Hébert nous dit donc, dans son poème le plus célèbre, que l'individu peut sortir de sa nuit, de son esclavage intérieur. Or, en 1989 — trente-six ans plus tard —, la liberté est devenue une allégorie, une vérité figée, une sorte de cliché ayant l'allure d'une statue. Cette statue fait immédiatement penser à la statue de la Liberté qui se dresse dans le port de New York et qui a accueilli de nombreuses générations d'immigrants, venus en bateau goûter les bienfaits de la démocratie américaine. La statue de la Liberté, don des Français aux États-Unis, est le symbole même de cette démocratie. Mais le monument d'Anne Hébert ne se confond pas complètement avec celui qui l'a inspiré et il possède une signification plus universelle.

La statue de « Soleil dérisoire » exprime en apparence l'aspiration essentielle de tous les habitants de la cité, mais elle est en réalité oubliée de tous. « On l'a placée sur la plus haute montagne », ce qui est une marque de respect et qui l'établit dans la position même de la transcendance (notons que la montagne honorable est tout le contraire du souterrain maléfique du « Tombeau des rois ») ; mais c'est aussi une façon commode de la soustraire aux regards quotidiens, aux préoccupations concrètes. Elle est sur la montagne « Qui regarde la ville », ce n'est pas la ville qui la regarde. Voilà donc la Liberté, sorte de déesse maintenant sans culte, livrée aux seules attentions salissantes des pigeons : « Et les pigeons gris l'ont souillée / Jour après jour ». La noblesse du faucon qui, même aveugle, guidait la marche de la jeune femme vers sa liberté a fait place à la trivialité ordurière des ramiers. Sous l'assaut des souillures, c'est la jeune femme elle-même, la Liberté, qui devient immobile (« Changée en pierre », contrairement à ces pierres que le Christ changeait en pain) et aveugle (« ses yeux sont aveugles » — la

redondance ici suggère une cécité sans doute accidentelle et récente, mais contraire à la nature même de la liberté, qui est d'être clairvoyante : le faucon, qui est à sa façon, de par sa nature sauvage, un symbole de liberté, redevenait clairvoyant même avec ses prunelles crevées). La Liberté fait, dès lors, figure de « Christ aux outrages[2] » : « Sur sa tête superbe une couronne d'épines et de fiente ». Il y a quelque plaisir sacrilège à associer ainsi le symbole de la rédemption et la déjection, mais l'image permet de constater que, dans la liberté, selon Anne Hébert, il y a quelque chose de la Passion du Christ, qui est mort et qui est descendu aux enfers pour apporter le salut aux hommes, tout comme la jeune femme du « Tombeau des rois » est descendue dans les profondeurs de la terre, avec le vin et le sang au poing, pour conquérir sa liberté. Plus précisément ici, la Liberté fait figure de *crucifiée*. À l'instar du Sauveur du monde, on lui rend d'hypocrites honneurs, mais elle est mise au rancart et son influence est neutralisée.

La conclusion de « Soleil dérisoire », c'est que la Liberté ne règne sur *rien* alors que, dans la ville, on « rajuste les chaînes aux chevilles des esclaves ». Cette notation rappelle avec précision la condition de la jeune femme du « Tombeau des rois » quand elle descend dans le souterrain (p. 52, str. 4) : « (En quel songe / Cette enfant fut-elle liée par la cheville / Pareille à une esclave fascinée ?) »

À l'origine de l'œuvre poétique adulte, il y a donc une liberté qui, très péniblement, se fait jour, qui s'annonce brièvement et sur le mode interrogatif à la fin du « Tombeau des rois ». Cette liberté sera célébrée et explorée dans *Mystère de la parole*, sous le signe presque eucharistique de « la solitude rompue comme du pain par la poésie » (« Poésie, solitude rompue », p. 63) ; et, dans le dernier poème de *Le jour n'a d'égal que la nuit*, c'est la faillite de cette liberté qui s'énonce, peut-être parce que la liberté n'a rien gagné, bien au contraire, à devenir la chose de tous. La libération de l'individu était possible et

souhaitable, mais celle de la collectivité ne mène qu'à la destruction des valeurs et à la dérision.

Les deux poèmes qui précèdent « Soleil dérisoire » peignent une humanité en proie à la guerre et aux massacres, lesquels se déroulent ironiquement « Sous la voûte céleste / D'un bleu d'outremer » (p. 159, str. 4). Le ciel est indifférent à cette partie sanglante qui se joue et qui livre la « Tendre pâture » de l'innocence « aux maîtres de la terre » (*id.*, str. 3). Le thème de la fusillade — une fusillade bien dirigée, unilatérale, qui va des maîtres à la population transformée en chair à canon — réalise peut-être la virtualité comprise dans le motif du faucon (« Le Tombeau des rois ») se jetant sur sa proie, motif du reste désamorcé puisque le faucon est aveugle ; c'est toutefois le sujet collectif démuni qui est ici la victime. « À chaque seconde / Une étoile de feu / Éclate dans la chair humaine » (*id.*, str. 2.). Cette étoile vient non pas du ciel, qui est étranger à la terre, mais des maîtres qui s'arrogent le pouvoir des dieux, notamment celui de tuer. « Les fusillés » (p. 160), poème vraisemblablement inspiré de la toile célèbre de Goya, *les Fusillés du 3 mai*, montre « le sang / Criblé de balles » tout comme le poème précédent évoquait « l'air troué de balles » (p. 159, str. 1) : c'est le monde même, l'univers physique (l'air), c'est le principe de vie dans l'homme (le sang) qui sont atteints par la fureur meurtrière. Plus question pour l'individu de se libérer, de vaincre ses démons intérieurs, ses fatalités intimes, si un ordre violent réduit ainsi à néant la valeur de la vie humaine.

Pour résumer la trajectoire poétique d'Anne Hébert, on peut donc y voir le passage d'une aventure individuelle de libération (*Le Tombeau des rois*) à l'affirmation du sujet responsable, ouvert au monde et aux autres (*Mystère de la parole*), puis à la constatation d'une faillite du monde, que le sujet n'aura pas empêché de revenir aux vieilles pratiques d'asservissement (*Le jour n'a d'égal que la nuit*). La Liberté, idole inutile, règne « sur un peuple de tournesols amers » (p. 161). Ces trois étapes

correspondent assez bien à celles que le Québec a traversées entre 1950 et 1990. Il y a d'abord la tradition étouffante, dont on se dépêtre difficilement, et c'est la rentrée en soi, la plongée dans les profondeurs de l'intériorité qui permet aux précurseurs du Québec moderne (notamment les écrivains de *la Relève*) d'ébranler le cadre idéologique rigide et d'accéder à une certaine liberté. Puis vient la Révolution tranquille et l'action collective de construction d'un pays : le feu et le fer de l'héritage fondent cette ouverture au monde qui, chez Anne Hébert, n'est pas spécifiquement nationale (comme chez les « poètes du pays » qui appartiennent à la génération de l'Hexagone), mais qui s'énonce en termes plus universels. La ville sera le symbole par excellence de la collectivité. Enfin, les temps sombres d'aujourd'hui, avec les paysages de récession, de guerre, de désarroi et de régression vers les antiques servitudes, colorent les derniers poèmes.

On peut remarquer que *Le jour n'a d'égal que la nuit* est composé de deux sections, « Poèmes anciens (1961-1980) » — dont le titre surprend un peu puisque ces poèmes sont postérieurs à ce qui a longtemps constitué l'œuvre poétique connue d'Anne Hébert, c'est-à-dire les *Poèmes* publiés au Seuil — et « Poèmes nouveaux (1981-1989) ». Pour la première fois, Anne Hébert construit son recueil sur une base chronologique. Il s'agit, en fait, d'un choix de poèmes pris dans une masse considérable d'inédits, et il est significatif que l'auteur n'ait pas cherché à leur donner cette seconde articulation que constitue une véritable structure de recueil, comme l'on en trouve en particulier dans *Le Tombeau des rois*. Tout se passe comme si le dernier moment de la trajectoire échappait à la possibilité de construire, d'articuler le réel, et qu'il ne restait plus qu'à vivre chaque moment pour lui-même. On peut penser aussi que, après *Mystère de la parole*, c'est l'écriture romanesque qui passe au premier plan et que le poème ne s'écrit plus que dans les marges du roman.

Parmi les poèmes de ce recueil assez composite, il en est un qui est particulièrement réussi grâce à l'adéquation parfaite entre son inspiration et la suite harmonieuse des énoncés qui le constituent : « Une fois seulement » (p. 149). Beaucoup de thèmes essentiels de l'œuvre d'Anne Hébert s'y trouvent réunis.

Il s'agit d'un poème où la dimension narrative est passablement accentuée, comme le suggère déjà le titre. Cet énoncé, « Une fois seulement », concerne un événement singulier, quelque chose qui s'est passé et qui ne doit ou ne peut se répéter.

La circonstance de temps est d'abord évoquée : un autrefois mythique, équivalent du *in illo tempore* (« en ce temps-là ») des Saintes Écritures. Mais cet autrefois n'est pas seulement posé, il est commenté en tant que tel :

Str. 1 C'était en des temps si obscurs
Que nulle mémoire profane n'en garde trace

Nous voilà donc reportés en un temps anhistorique, originaire, que n'éclaire pas la conscience précise, sociale, des actes que l'on accomplit. On peut se rappeler les trois âges de l'humanité que distinguait Auguste Comte : d'abord une époque religieuse, qui fut suivie d'une époque métaphysique, puis de l'âge positif. Les temps « obscurs » qu'évoque Anne Hébert correspondent à cette époque du mystère où l'homme vit (ou croit vivre) dans la dépendance étroite des dieux, tout comme l'enfant qui vient de naître vit dans la dépendance absolue de sa mère. C'est l'âge du sacré, qui rappelle l'attitude de la visiteuse du tombeau des rois, entièrement dépendante de l'auteur du songe et vouée à l'étreinte des pharaons d'ébène. (Toutefois, le sacré hébertien n'est pas fondé sur un mystère divin, mais naturel.)

Str. 2 Bien avant les images et les couleurs
La source du chant s'imaginait
À bouche fermée
Comme une chimère captive

La poète se représente un temps où le sens de la vue n'a pas encore trouvé à s'exercer, ce qui suggère la quasi-absence de la dimension extérieure. Les images et les couleurs sont absentes (tout comme, pour la fille maigre, « Les bijoux et les fleurs / Sont hors de saison », ayant laissé la place aux os que l'on polit « Comme de vieux métaux », p. 29). N'existe que l'intériorité, ici associée au sens de l'ouïe, plus intime que celui de la vue. Le chant d'ailleurs n'est pas projeté au dehors mais produit « à bouche fermée ». Il est porteur du rêve, puisque comparé à une chimère, mais le rêve reste prisonnier du dedans (« chimère captive »). C'est, en somme, le temps d'avant la parole et, par conséquent, le temps de la solitude avant qu'elle soit « rompue comme du pain » par la parole libératrice (p. 63).

Str. 3 Le silence était plein d'ombres rousses
Le sang de la terre coulait en abondance
Les pivoines blanches et les nouveau-nés
S'y abreuvaient sans cesse
Dans un foisonnement de naissances singulières

Dans cette époque antérieure aux couleurs, les trois couleurs qui sont au fondement de la culture primitive, le rouge, le noir et le blanc, sont tout de même présentes. Le noir et le rouge se combinent pour former les « ombres rousses », en harmonie avec les temps « obscurs » évoqués plus haut ; et ces ombres prolongent le sang de la terre, qui réunit lui aussi le rouge (sang) et le noir (profondeurs du sol). Or ce sang qui coule en abondance, tout en étant rouge et noir, est blanc aussi sur le plan symbolique puisqu'il est un lait auquel s'abreuvent « Les pivoines blanches et les nouveau-nés ». La profusion des « naissances singulières », celles de la nature et de l'humanité, dérive directement de la générosité du sang qui est à la fois principe générateur et principe nourricier.

Si le blanc vient en troisième lieu et appartient à ce qui naît — pivoines et nourrissons —, on peut conclure qu'il est

du côté de l'avenir, dont il va fonder la lumière. Mais cette époque est encore lointaine, et les temps obscurs où nous sommes s'incarnent en un symbole beaucoup plus sombre :

Str. 4 L'oiseau noir dans son vol premier
Effleura ma joue de si près
Que je perçus trois notes pures
Avant même qu'elles soient au monde

L'oiseau apparaît doté d'une dimension surnaturelle, sorte de Saint-Esprit noir qui porterait en lui le mystère des profondeurs. L'effleurement de la joue tient à la fois de la caresse et du baiser, et cette scène peut rappeler l'annonciation de la Vierge, à qui l'ange Gabriel déclare qu'elle sera la mère du Sauveur par l'action de l'Esprit saint qui viendra sur elle de sorte que « la puissance du Très-Haut [la] couvrira de son ombre » (Luc, 1, 35).

Le message (si l'on peut dire) de l'oiseau noir consiste en trois notes pures qui ne sont pas encore « au monde » et qui relèvent donc de ce chant à bouche fermée évoqué dans la deuxième strophe. Message d'intériorité, donc. Les trois notes suggèrent une pluralité limitée à sa plus simple expression, suffisante pour constituer le chant, mais restée proche de la perfection des origines (trois est le chiffre de la perfection, et l'indication de la « pureté » des notes va aussi en ce sens).

Or la visitation de l'oiseau — qui n'est pas sans rappeler le faucon aveugle du « Tombeau des rois », mais joue un rôle beaucoup plus actif — est présentée comme un événement unique :

Str. 5 Une fois, une fois seulement,
Quelque chose comme l'amour
À sa plus haute tour
Que se nomme et s'identifie

Str. 6 Le secret originel [...]

On peut comprendre ici, à travers une syntaxe passablement elliptique, que la femme, sujet du poème, n'a connu l'amour (ou quelque chose qui s'y apparente) qu'une seule fois dans sa vie, en ce temps des origines. L'amour est associé à un symbole phallique, la plus haute tour, le donjon, qui figure parmi les motifs des chansons et contes traditionnels. C'est le lieu où l'on guette l'arrivée du messager ou de l'être aimé ou dans lequel on est retenu prisonnier. Associé à cette tour, l'amour a quelque chose de magique et de merveilleux. Cet amour mythique lié aux origines, malgré l'inversion des symboles (la tour cède la place au souterrain), rappelle peut-être l'« auteur du songe » du « Tombeau des rois », qui entraînait la visiteuse, « Pareille à une esclave fascinée », dans les profondeurs du dédale (p. 52). Il est certain, en tout cas, que l'amour éprouvé en ce temps premier est lié à quelque chose d'essentiel et d'originaire, au « secret originel » qui doit se révéler par son intermédiaire. Dire le secret. Plus précisément, faire en sorte que le secret se dise. Plus précisément encore, faire qu'il « se nomme » et « s'identifie », car ce secret est un être humain. (Ainsi Julien, au plus profond de lui-même, a un secret qui s'appelle Lydie — *l'Enfant chargé de songes*, p. 77).

[Que se nomme et s'identifie...]

Str. 6 Le secret originel
Contre l'oreille absolue révélé
Dans un souffle d'eau
Candeur déchirante
Fraîcheur verte et bleue

Le secret est révélé. Il prolonge ces trois notes pures qui forment le nom de quelqu'un, objet de l'amour ou, tout au moins, du désir. Peut-être est-ce le nom de l'oiseau noir (il s'agit, en tout cas, de son chant), lequel serait l'amant (comme l'Esprit saint est le fécondateur de la Vierge). Les trois notes pures sont dans un rapport de parfaite convenance avec l'oreille « absolue », qui,

dans le langage de la musique, est l'oreille capable d'identifier avec justesse la hauteur d'un son sans avoir à recourir au diapason.

L'amour tient donc sa vérité et sa substance d'une référence immédiate à l'origine, qui est maternelle (même si elle peut être liée médiatement à une instance paternelle : « oiseau noir », « auteur du songe »). L'amour est un mystère, mais tout mystère a son origine dans les lieux d'avant la naissance, et c'est pourquoi l'amour, qui occupe le point alpha, ne peut se répéter qu'à la fin du monde, au point oméga :

Str. 7 Une fois, une fois seulement
Ce prodige sur ma face attentive
Ceci, quoique improbable, je le jure,
Sera plus lent à revenir
Que la comète dans sa traîne de feu.

L'amour qui est, dans sa première manifestation, « souffle d'eau », « fraîcheur verte et bleue », manifestation d'un monde dans le jaillissement de sa naissance, ne pourra revenir que sous le signe tout contraire du feu, de la terre qui brûle et se consume. C'est dire que cet amour sera conclusif et sans rapport avec les origines auxquelles le sujet est passionnément attaché — le secret de la passion est précisément affaire d'origines. C'est dire aussi que les amours de l'existence quotidienne sont privées, d'entrée de jeu, de la possibilité d'atteindre la dimension sacrée. À moins, peut-être, que quelque disposition extraordinaire les raccorde au mystère originel. Quand George Nelson assassine Antoine — et les traits d'Antoine, dans le délire d'Élisabeth, se superposent à ceux de George, une même identité unit la victime et son bourreau — ; quand Stevens assassine ses cousines dans ce village de Griffin Creek où les mêmes familles se perpétuent depuis deux cents ans, ce qui confère au meurtre un caractère vaguement incestueux, quelque chose des origines du monde se trouve réveillé ou révélé, en rapport avec l'amour — un amour qui

défie les lois humaines et qui interroge violemment la nature. Le meurtre d'amour n'est pas seulement une transgression des lois humaines ; il est aussi une percée vers le nœud de l'être, le cœur des choses où vie et mort s'étreignent et, ensemble, composent l'amour.

L'amour adulte est donc la reprise apocalyptique (la comète symbolise toujours une fin du monde), et improbable, d'un amour éprouvé dans les ténèbres d'avant la naissance. Et si l'écriture du poème est un acte si difficile, si exigeant, c'est qu'il suppose une attention toujours extrême à ce qui se passe du côté des origines, de l'intériorité profonde où surgit la pulsion de vie, qui est la pulsion de l'amour.

À ce degré de profondeur, amour et désir coïncident, et ce qui confère à l'amour sa dimension sacrée, ce n'est pas la grandeur ou la beauté du sentiment, comme chez les romantiques, ou son inclusion dans quelque dimension religieuse, mais la pureté de sa nature matérielle, antérieure à toute sublimation. La modernité ou, peut-être, la postmodernité d'Anne Hébert réside certainement dans l'équation qu'elle pose entre vérité, d'une part, et chair, exigences du corps, d'autre part ; équation qui fonde un matérialisme rigoureux, lequel n'enlève rien à l'élégance et à la poésie de son expression. De ce point de vue, Anne Hébert est aux antipodes de Saint-Denys Garneau, qui subordonnait son regard sur le monde à tout un ensemble de concepts scolastiques et mystiques centrés sur Dieu.

Sans doute, l'auteure des *Songes en équilibre* a-t-elle fréquenté les mêmes eaux que Saint-Denys Garneau, qui sont celles de *la Relève* et de *la Nouvelle Relève.* Mais une douloureuse conversion de son inspiration a fait d'elle l'auteur du « Torrent » et du *Tombeau des rois*. Depuis ces deux œuvres fondatrices, Anne Hébert est restée fidèle à elle-même et elle ne cesse de vouloir percer le secret, inépuisable, infini, mais laïc, qui est le secret de sa naissance et, en même temps, celui de l'être humain.

Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais

Le bref récit[3] que publie Anne Hébert en 1995 n'est pas centré sur un seul personnage, comme *Kamouraska* l'est sur Élisabeth ou *les Fous de Bassan* sur Stevens. Même *les Chambres de bois* faisaient de Catherine le personnage principal, malgré sa relative inconsistance. Comme ce dernier roman, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* est doté d'une structure narrative linéaire où les retours en arrière (analepses) sont relativement rares et nettement subordonnés à la marche de l'intrigue. Les événements se suivent donc dans l'ordre chronologique. Ce qui étonne toutefois, c'est le changement de focalisation. Se succèdent les points de vue, tour à tour, d'Aurélien, de Clara, de l'institutrice ou du lieutenant anglais. Sans doute, ces éléments finissent par se conjuguer, à un niveau ou à un autre. Mais ils constituent des foyers autonomes d'élaboration narrative. La juxtaposition l'emporte sur l'intégration. De là le titre, qui suggère avec raison une forme de narration parataxique, hétérogène, par conséquent non traditionnelle (postmoderne...).

Pas plus qu'il n'y a de centre, on ne trouve de *sens* à l'histoire qui nous est racontée. Un sens supposerait l'existence de valeurs auxquelles se rallieraient les personnages, au moins en partie. Le récit débute par une belle profession d'athéisme. Aurélien Laroche, en enterrant sa femme morte en couches, se retrouve sans foi : « Présent, avenir, passé, éternité ont été abolis d'un coup. Ni Christ, ni Église, ni rédemption, ni résurrection de la chair, Aurélien avait perdu la foi ainsi qu'on perd la clef de sa maison et on ne pourra jamais plus rentrer chez soi » (p. 9). Ce « on » s'étend, pour des raisons diverses, à tous les personnages du titre, qui vivent à découvert en quelque sorte, incapables de sauvegarder la part de secret qu'ils ont en eux. L'institutrice, par exemple, est bien pressée de communiquer à Clara, élevée par son père seul dans la plus totale inculture, le

savoir qu'elle possède, car elle se sait talonnée par la mort. Elle livre donc son secret, sa clé de compréhension du monde, et il s'agit de connaissances utiles ou littéraires, mais non de morale. Rien qui puisse aider Clara à établir des règles de conduite.

L'événement principal du récit est un viol. Le Lieutenant anglais, un pédophile de trente ans et un lâche (plutôt sympathique) qui s'est fait chasser de l'armée, habite la forêt, non loin de chez Clara. Celle-ci, à moins de quinze ans, s'éprend de lui aussitôt qu'elle le voit. Après une longue tempête aux allures de déluge, qui crée un climat de temps originel, elle court s'offrir à lui, en toute simplicité et en toute candeur ; il cueille cette jeune virginité, puis s'enfuit. Aurélien, impuissant et à moitié conscient seulement, ne peut empêcher cet acte de violence qui s'apparente à celui que subit sa terre submergée par les pluies.

Un viol... mais un viol auquel la victime consent, un viol qu'elle a elle-même recherché. Un viol qui, pour Clara, n'a aucune implication d'ordre religieux, moral ou social, qui est la simple conséquence de son désir tout-puissant. Un viol selon la nature. Un viol qui accomplit la libération des forces secrètes de l'être. Pour se présenter à l'homme qu'elle aime, Clara revêt la robe rouge de Mademoiselle, la défroque de celle qui lui a fait découvrir la culture, et le lieutenant va dépouiller Clara de cette enveloppe grotesque, lui enlever un faux vernis adulte pour « que vienne devant lui l'enfance nue » (p. 79).

On se souvient forcément de Stevens et de la jeune Nora qui, à peine plus âgée que Clara, avait déclenché la catastrophe du désir. On ne va pas, ici, jusqu'au meurtre. Le Lieutenant n'est pas un mauvais garçon, plutôt la victime d'une enfance contraignante et dévalorisante ; et son départ, à la fin du récit, aux premières clartés de l'aube, rappelle les derniers vers du « Tombeau des rois » : « Le Lieutenant anglais s'éloigne à grands pas dans la campagne ruisselante. Devant lui, à

l'horizon, une vague lueur, sous une masse de nuages gris. Cela ressemble au jour » (p. 90).

Le « crime » a toutes les allures d'une libération. Quant à Clara, elle dort enfin, bercée par le bruit de la pluie. Pas plus traumatisée qu'il ne faut... Voilà qui est, si je ne m'abuse, tout à fait antiféministe, et contraire à la « rectitude politique », et qui défie l'éclairage des morales et des religions. Faut-il recourir à l'antique opposition des anthropologues entre nature et culture, et affirmer que sous le régime de la nature où vivent Clara et les autres — régime renforcé, d'une part, par la mort de la mère qui vide le ciel de ses Présences et, d'autre part, par la Deuxième Guerre mondiale qui suspend le contrat social —, les dérogations au code moral se trouvent innocentées ?

Ma cabane au Canada. Le récit d'Anne Hébert n'est pas sans flatter le goût des lecteurs européens pour les espaces vierges et pour l'humanité qui vit en harmonie avec eux. Le Lieutenant anglais voit venir et se donner à lui une fraîche beauté chargée de seaux de framboises, comme dans un tableau naïf. Voilà du fantasme à l'état pur, et le *sens* ne mord pas sur une telle représentation, qui reste à jamais énigmatique. Parmi les héroïnes de la romancière, Clara est sans doute la plus difficile à apprécier — totalement perverse et totalement innocente. Et on se dit que cette dualité, à un moindre degré sans doute même si les caractères étaient plus poussés, était également présente chez Élisabeth, malheureuse et criminelle, chez Julie de la Trinité et Héloïse, fascinantes malgré leur nature mauvaise, chez Stevens et beaucoup d'autres. Le bien et le mal forment un couple aussi indissociable que la vie et la mort, au cœur des personnages, dans le secret d'eux-mêmes que le récit s'emploie à dévoiler.

Transplantons Clara, par quelque coup de force, dans le milieu très civilisé de Paris, et l'on obtient une autre fable lumineuse et inquiétante, où le secret se divulgue à travers de troubles évidences.

Est-ce que je te dérange ?

Dans *Est-ce que je te dérange* comme dans la plupart des autres romans — ou récits[4] — d'Anne Hébert, le sens de la vie présente, objet du récit premier, repose sur un terrible événement enfoui dans l'oubli. Et révéler ce secret ou le laisser affleurer à sa mémoire est un long travail métonymique puisqu'il s'accomplit en de nombreux moments distincts constitutifs du récit, travail qui aboutit à une métaphorisation définitive (le secret dévoilé), mais partiellement présente tout le long de la chaîne des actions.

Caractérisons d'abord le texte sur le plan narratif. Écrit à la première personne, à la façon d'un journal intime[5], le récit se donne comme fortement morcelé, ce qui est le cas de la quasi-totalité des œuvres narratives d'Anne Hébert, et chaque segment de prose se referme sur lui-même à la façon d'un poème. La forte métaphorisation de l'écriture, indispensable au contenu même du récit puisqu'il raconte une intériorité aux prises avec une réalité qui se manifeste à elle à travers des signes — objets très quotidiens promus au rang de symboles —, fait que la prose n'est plus un simple parcours métonymique des événements, mais un investissement signifiant de chaque geste, de chaque accident du vécu, selon une logique magnifiante qui est celle du poème. Il est bien rare qu'un roman d'Anne Hébert se lise... comme un roman, c'est-à-dire se *dévore* : bien plutôt il se savoure, se donne à consommer par portions, chacune renvoyant à celles qui la précèdent, quand ce n'est à tel poème ou tel passage d'une œuvre antérieure dont les harmoniques sont, en quelque sorte, réveillées.

Dans *Est-ce que je te dérange ?*, il m'a semblé retrouver un peu le ton, infiniment laconique et suggestif, des *Chambres de bois*, qui étaient une sorte de fable moderne inscrite dans le temps et l'espace quotidiens et, cependant, comme hors de tout contexte réel. Un temps mangé par le rêve, devenu

intériorité pure. Ici, les données sont aussi très simples, minimales, et la narration au *je* favorise l'effet d'intériorité. Édouard, trente ans, est un Parisien et il rédige des catalogues commerciaux. Son ami Stéphane et lui font la rencontre d'une drôle de fille, âgée de vingt-trois ans. Elle s'appelle Delphine, est Canadienne (ou mieux, Québécoise[6]...) et sa grand-mère, avec qui elle vivait, vient de mourir ; elle s'est laissé recueillir par un commis-voyageur français au nom prédestiné, vendeur d'articles de pêche, de passage en Amérique. Patrick Chemin emmène Delphine à Paris, mais il ne peut s'occuper d'elle, car il est marié (à la « grosse Dame »). Édouard et Stéphane s'occupent de la jeune fille, qui est enceinte — en fait, il s'agit d'une grossesse nerveuse, comme le révélera l'accouchement — et qui vit dans la plus grande détresse matérielle et morale.

Stéphane se montre particulièrement attentionné, car il est amoureux d'elle. Mais Delphine s'est entichée du médiocre Patrick, son « sauveur », qu'elle poursuit en vain dans tous ses déplacements. Elle revient pourtant, de temps à autre, à l'appartement d'Édouard, et c'est là que, en l'absence de Stéphane retenu auprès de sa mère, elle s'éteindra tout doucement, causant à Édouard un dernier « dérangement ». Toutefois, cette fille détraquée et pathétique aura été pour Édouard l'occasion d'une confrontation avec son moi le plus intérieur, comme si la rencontre de cet être troublant pouvait faire franchir à Édouard la barrière qui sépare le conscient de l'inconscient. Delphine symbolise le retour du refoulé, le surgissement du secret dans une vie jusque-là vouée à l'ordre et à l'oubli des origines.

Les événements extérieurs sont peu nombreux ; l'intrigue, comme celle d'*Aurélien...*, est linéaire, dénuée de complexité. Le récit échappe tout de même à la banalité à cause d'un certain saugrenu : les agissements de Delphine, la situation où elle se débat pourraient sembler arbitraires s'ils ne répondaient à une logique rigoureuse ayant son fondement dans l'intériorité du

personnage. De ce fait, un halo de rêve les enveloppe et les transforme. Le côté très « petit réalisme » qui fait de Patrick Chemin un modeste commis-voyageur, ou d'Édouard un guère plus reluisant rédacteur publicitaire[7], est utile à la fable puisque celle-ci exalte volontiers, de par sa nature, les vertus des petites gens, sans rayonnement social, quitte à les charger de connotations mythiques. « Mon petit Édouard », dira constamment Delphine, comme la chanson qui met en scène un petit mari (« mon Dieu ! quel homme, quel petit homme ! »)[8]. Réduit à sa qualité de très simple individu, Édouard brille comme ces objets de tous les jours auxquels Anne Hébert, par la magie de l'image, confère des résonances incalculables.

Mais voyons comment la simple fable, en s'articulant, débouche sur un monde de significations.

La première partie, comprenant treize pages seulement, raconte la fin de Delphine venue s'allonger, en pleine nuit, dans le lit d'Édouard pour y mourir. Cette mort a tout d'un mystère, vu que Delphine elle-même est mystère. Sa vie ressemble à un immense paradoxe. Par exemple, couchée dans le lit d'Édouard comme une maîtresse, elle est (pareillement à lui d'ailleurs, malgré la passagère tentation qu'il éprouve) aux antipodes de l'amour. Ils n'éprouvent aucune attirance l'un pour l'autre. Il y a là une énigme fondamentale, que le reste du récit devra expliquer. Pourquoi cette fille, dans ce lit, et pourquoi cette mort, et qu'est-ce que cette intimité que tout dément ? Pourquoi, comme il est dit dès le début, Édouard Morel, « homme sans grâce et peu sociable », doit-il veiller cette morte toute fraîche comme si elle était « chère à [son] cœur » (p. 9) ?

Devant cette jeune femme privée de vie et qui surexiste en quelque sorte sous son regard, Édouard nie attendre d'elle « un signe, une explication, l'aveu d'un secret » (p. 10). Soustraite à toute communication, elle qui communiquait si peu avec ses semblables, elle n'existe plus désormais que pour

elle seule, vouée à la « tâche interminable, féroce et sacrée » dont « personne ne pourra [la] distraire jusqu'à ce qu'elle tombe en poussière » (*id.*). Delphine meurt avec son secret, qui s'effritera en même temps que sa présence matérielle.

Ce qui reste d'elle pourtant, c'est son refus de se confier qui agit comme un catalyseur sur Édouard. Elle est venue mourir dans son lit, en lieu et place de l'amante inexistante, pour s'incruster à tout jamais dans son destin : « Je suis sûr qu'elle l'a fait exprès. Depuis le temps qu'elle me suit à la trace, me colle à la peau, me ronge les os. / — Est-ce que je te dérange ? » (*id.*). Parasite, vampire[9]. Delphine n'aura vécu, ne sera morte que pour révéler à Édouard (Morel : *mort / elle*) son intériorité. Elle *dérange*. Elle fait prendre conscience, sans rien livrer de ce qu'elle est et parce qu'elle garde jusqu'au bout son mystère, de la mort vive logée dans les os, cette espèce de secret qu'on porte en soi et dont l'intuition cause le seul véritable ébranlement qu'il soit possible d'éprouver.

Le dérangement est causé par la mort, mais aussi, peu auparavant, par l'arrivée de Delphine chez Édouard, pendant son sommeil. Il y a là une troublante intrusion dans l'espace intime du dormeur : « Elle se penche sur moi dans l'obscurité comme si elle voulait entrer de force dans mon sommeil, s'immiscer dans mes rêves les plus secrets » (p. 11). Il y a du viol dans cette démarche de Delphine, qui est le plus souvent retranchée en elle-même, inaccessible, mais qui à l'occasion viole l'intimité de l'autre et commet alors un délit moral d'effraction. Tout l'un ou tout l'autre : avec elle, pas de rapport normal possible, c'est-à-dire d'échange, de réciprocité. C'est le zéro ou l'infini du contact.

La deuxième partie, la plus longue (cent pages), fait le récit des diverses rencontres du narrateur avec Delphine, le plus souvent en compagnie de Stéphane, l'amoureux dédaigné. La jeune femme raconte alors sa vie, en ajoutant chaque fois quelques précisions, mais sans livrer la part essentielle de son

secret, qu'elle ne débrouille sans doute pas très bien elle-même[10]. On peut, nous le verrons, assimiler cette part d'ombre à l'inconscient au sens freudien, et l'inconscient par définition échappe à la conscience.

Les événements dans la vie de Delphine ne sont guère nombreux, mais ils sont décisifs. Il y a d'abord son enfance misérable à la ville, avec ces quatorze enfants dont elle est l'aînée. Un jour, épuisée par le travail, elle est emmenée par sa grand-mère à la campagne où elle refait ses forces, mais ne revoit plus personne de sa famille. Meurt la grand-mère, qui laisse un héritage en espèces sonnantes, et Delphine s'enfuit sur les routes, obsédée par le souvenir de la chaise berçante qui se balance toute seule au vent, la vieille femme gisant à côté. Elle est recueillie par Patrick Chemin, qui l'emmène en France mais doit l'abandonner. Folle de lui, elle reste fidèle, le cherche partout et se met en travers de sa route, tout en redoutant la Grosse Dame, Marianne Chemin, une espèce de géante jalousement possessive de son « petit mari ».

Delphine, qui a toutes les apparences d'une femme enceinte, voudrait que Chemin divorce et l'épouse. L'enfant, imaginaire, est le fruit de sa folie. Après le faux accouchement, on réussit à confier la pauvre femme à une drôle d'institution, apparemment destinée aux personnes âgées, la villa Anthelme, d'où elle est finalement expulsée. Édouard lui donne ensuite l'adresse d'un petit hôtel de Montparnasse, qui se révèle être mal famé. Delphine fuit et poursuit son vagabondage jusqu'au jour où elle vient inopinément mourir dans les draps d'Édouard.

Telle est, en abrégé, l'histoire de cette vie. Mais les divers jalons qui la composent apparaissent plutôt dans l'ordre inverse, comme si la remontée vers l'enfance (celle-ci est évoquée aux pages 121-122) était une tâche ardue et correspondait au dévoilement progressif d'un secret. Le secret, à vrai dire, n'est jamais complètement dévoilé, et, à cet égard, Édouard parle d'une « histoire sans commencement ni fin (p. 122) ». L'origine,

bourrée de sens, est un leurre. Mais l'appel de l'origine, du secret, paraît d'autant plus fort que l'effort de dévoilement se révèle décevant, et l'exaspération devant le secret non percé de l'autre déclenche chez le moi une quête identique : « Moi qui m'exaspère. Et ma propre histoire tout au fond de moi qui demande la parole à son tour (*id.*). » L'histoire de Delphine ne se termine donc pas avec sa mort puisqu'elle se prolonge dans l'histoire de *Mor-el.* Celui-ci, comme *elle*, va chercher au plus creux de lui-même le secret de sa propre vie — de sa propre *mort.*

C'est au bord d'une fontaine, place Saint-Sulpice à Paris, que Delphine apparaît pour la première fois au narrateur, et la dispute qui s'élèvera par la suite entre Stéphane et lui au sujet de la priorité de la rencontre prouve l'importance de celle-ci. Il y a lieu de rappeler *la Princesse de Clèves*, où le prince voit un heureux augure pour son amour dans le fait d'avoir été le premier à admirer Mademoiselle de Chartres nouvellement arrivée à la cour.

Pourtant, Stéphane seul s'éprendra. Édouard, bien que vaguement sollicité, semble plutôt ennuyé à l'idée de devoir prodiguer des soins à leur curieuse protégée. Son ambivalence rappelle celle du héros de la tragédie grecque, assez vertueux pour inspirer la pitié et assez immoral pour succomber à la tentation. Ici, il ne s'agit pas de bien ou de mal, mais de virilité : « Peut-être ne suis-je plus un homme ? Il n'y aurait pourtant qu'à faire comme un homme avec une femme. La prendre comme un homme prend une femme » (p. 61). Et, beaucoup plus loin : « Le désir me vient de faire avec elle comme un homme avec une femme dans son lit » (p. 123). Cette virilité a pour contrepartie un autre désir : celui « de n'être rien ni personne, si je veux (p. 33) ».

La fille que les deux amis remarquent, assise immobile devant « une nappe d'eau jaillissante dans son dos (p. 25) » (l'homophonie *d'eau / dos* fait ressortir le contraste entre un

corps de pierre[11] — ou d'os... — et la fontaine exubérante qui sert de décor), ne fera rien pour attirer sur elle la faveur des deux hommes, « repliée sur elle-même, légèrement offusquée d'être au monde » (*id.*). Un obstacle d'ordre métaphysique soustrait la jeune femme au contexte matériel et social, comme si elle pouvait ne pas être là, ne pas *être*. Trou noir, absorbé en lui-même. Ou plutôt, assise près de la fontaine, elle participe de sa nature minérale : « Ses yeux trop grands ouverts, levés sur nous, vides comme ceux des statues » (*id.*). Yeux vides : trous noirs, qui renvoient aux profondeurs intimes, sans débouché sur l'extérieur. Et la voix qui sort d'elle, « réticente et lointaine », murmure « comme au fond d'un puits » (*id.*). Le puits reprend et *creuse* le motif de la fontaine. Aucun élan ne jaillit d'elle et ne la porte vers ceux qui lui offrent leur aide. Pourtant, cette aide, elle l'accepte, mais avec une totale indifférence : « Merci. Mais c'était vraiment pas la peine » (*id.*).

Dans un bref et pénétrant compte rendu, Gilles Marcotte[12] rappelle avec raison le beau poème du *Tombeau des rois* intitulé « Les grandes fontaines » (*Œuvres poétiques*, p. 15), qui formule d'abord une interdiction de s'aventurer dans les « bois profonds » où dorment les fontaines. Delphine ainsi se gardera de tout contact, de toute intrusion. Or le poème, après la mise en garde du début, nous fait glisser inopinément vers l'évocation de l'intériorité en larmes. Il le fait par une véritable transgression de la limite entre l'extérieur et l'intérieur, transgression dont Anne Hébert est coutumière et qui marque bien l'absence de médiation entre les deux dimensions, mieux encore, leur essentielle confusion, comme si l'intérieur *était* l'extérieur (souvenons-nous de « La fille maigre », qui polit ses os) et inversement[13].

En somme, le secret n'est si bien gardé que pour être mieux divulgué par la suite, et il est alors toujours dévoilé par effraction, puisqu'il substitue la pleine et entière vérité du moi (du pour-soi, en termes sartriens) à la pleine et entière vérité

du monde (du pour-autrui). La vérité du moi est un mensonge selon l'ordre du monde, et l'ordre du monde une hypocrisie du point de vue du moi.

De la fontaine, Delphine n'a pas que la pureté de pierre et la profondeur, elle a aussi la fécondité, du moins apparente. Édouard et Stéphane remarquent qu'elle est enceinte, ce qui accentue, en quelque sorte, sa dimension d'intériorité. On saura plus loin que cette grossesse est nerveuse, ce qui va tout à fait dans le sens symbolique du trou noir. L'intériorité, loin d'être plénitude charnelle, fertilité, maternité, don de vie, est un mensonge fait au monde et se résout en dérision, tout secret éventé : « La sage-femme vient vers nous. Elle déclare que cette fille était pleine d'air comme une outre. Elle rit comme à regret, trop étonnée pour se moquer franchement » (p. 89).

Ce « théâtre », cette « imposture » (p. 88) sont un déni de réalité au profit du rêve, du moi le plus profond. Le désir mène le bal. Avec sa grossesse, Delphine fait du chantage auprès de Patrick pour l'obliger à l'épouser. Le pauvre homme aux yeux de biche, qui « désire avant toute chose qu'on le berce et qu'on le console » (p. 89), doit choisir entre « la grosse-Dame-vieille », sa femme, qui est la mort, et « moi qui suis jeune et pleine de vie à craquer » (p. 76), le fœtus étant la part la plus intense de cette vie, « bête vivante qui gonfle et grossit d'heure en heure, me mange et me boit » (*id.*).

Cette espèce de secret charnel, animé, qui habite la femme enceinte et qui décevra totalement, appartient à la classe des ogres, présences suractives qui se nourrissent de vie, et par là l'enfant imaginaire est apparenté à d'autres personnages. À la Grosse Dame d'abord, Marianne Chemin, géante qui mène au doigt et à l'œil son « petit mari » et dont la voracité épouvante Édouard (p. 83-86). Étant stérile, elle veut adopter l'enfant de Delphine et avoue avec simplicité : « Je suis dévorante et tout ce que je convoite m'appartient déjà » (p. 86). Comme dans les

contes, l'ogresse est ogresse de part en part, ne se dissimule aucunement à elle-même ni aux autres son identité.

Or la nature d'ogresse concerne aussi Delphine et sa grand-mère : « La grand-mère ogresse, Delphine ogresse à son tour. L'amour dévorant de l'une et de l'autre. Pour l'une et pour l'autre. Grand-mère et petite-fille » (p. 125). Aimer, c'est manger, dévorer. La rencontre d'autrui, on l'a vu, ne peut consister en un échange véritable : il faut s'incorporer l'autre ou, à tout le moins, s'incorporer à lui[14].

Des rapports si absolus entre les êtres ne peuvent s'expliquer que par la primauté accordée à l'intériorité. Le moi mange le monde, tout comme Delphine, cette fontaine de subjectivité, mange Édouard, qui semble pourtant d'un tempérament à se défendre : « N'ayant pas encore atteint le point de disparition absolu, la petite ogresse trouvée au bord d'une fontaine continue de manger mon temps, de gruger ma solitude (p. 126). » On voit qu'Édouard, qui est de petite taille, se trouve engagé dans un même rapport à la dévorante Delphine que Patrick Chemin à la Grosse Dame, son épouse. Rappelons que Delphine l'appelle constamment « mon petit Édouard ». L'équilibre entre elle et lui est en partie rétabli par le qualificatif euphémisant de « *petite* ogresse » qu'il lui décerne.

Dans le prolongement de cette action dévoratrice, c'est bien de trou noir qu'il faut parler, c'est-à-dire d'une inversion du monde en anti-monde et d'un avalement de la nuit par elle-même. La métaphore astronomique survient au moins deux fois dans le texte. La première fois, elle décrit Delphine retrouvée dans la foule à Saint-Lazare, juste avant son entrée à l'hôpital où elle accouchera de rien : « Elle n'a plus ni grâce ni beauté. Sa robe n'est plus qu'un chiffon sur sa peau. Sa tête est vide comme un trou noir. On peut voir la sueur qui perle sur son front » (p. 87). C'est l'image d'une fatigue et d'un dénuement extrêmes — dès lors, la suspension des parades du corps permet

un accès direct à l'intériorité, au néant qui la fonde[15]. Le vêtement est devenu chiffon, le corps n'est plus que la peau ; tout renvoie à la détresse essentielle, c'est-à-dire au vide.

La sueur perle sur le front comme l'eau s'échappe de la fontaine, mais ce n'est le signe de rien sinon du noir accablement, ou peut-être du travail commencé de la parturition. Parturition au cours de laquelle le corps accouchera de rien, du néant. Le secret du corps, c'est le néant. Pure effusion, comme l'eau de la fontaine :

> [l]e fruit imaginaire a été jeté dans l'air nu, mélangé à la nudité de l'air, aspiré par l'air nu, réduit en poussière et poudre d'eau, répandu impalpable dans le grand vide au-dessus des toits, disparaissant à l'horizon, pareil à la cendre des morts, volatilisée sur la mer (p. 91).

L'intérieur passe à l'extérieur, mais comme n'appartenant pas à son ordre de corps solides. Dévoilé au grand jour, le secret disparaît aussitôt. Le trou noir est incompatible avec l'existence.

Deuxième occurrence explicite. Delphine raconte le début de son séjour chez sa grand-mère et son lent retour à la vie. « Je dors tout mon soûl, de jour comme de nuit. Je lis entre deux sommes. La fatigue énorme se pointe entre chaque livre, chaque somme. Un trou noir pour m'engloutir dedans » (p. 119). Cette fatigue qui tire Delphine au plus creux d'elle-même, elle reviendra après la mort de la grand-mère et tout au long de l'épuisant voyage qui la mènera en France, jusque dans le lit d'Édouard où elle s'allongera pour mourir.

La mort n'est que la conclusion de cette fatigue de plus en plus dévorante, l'épaississement d'un sommeil homothétique à ce mixte de vie et de mort qui forme le secret d'un être. Vie et mort, au creux de soi, ne sont pas deux réalités mais une seule, tout comme, ici, livres et sommes, d'abord distincts (« je lis

entre deux sommes ») puis confondus (« la fatigue se pointe entre chaque livre, chaque somme » — emploi inorthodoxe de la préposition *entre*, qui devrait concerner deux choses et qui ne s'applique plus qu'à une, indivise : l'un se confond avec le deux, comme le moi avec l'autre).

Le motif du trou noir n'est pas toujours explicite. On le trouve en filigrane dans des motifs apparentés, surtout les « yeux vides » de Delphine envahie par la stupeur (p. 126 et passim), ou encore ces « yeux de biche en velours brun » (p. 75), cet « œil de vache sacrée » (p. 123) de Patrick qui séduit instantanément la jeune fille fuyant la mort de sa grand-mère et qui « m'avait ravagée sur la route avant qu'il m'emmène avec lui à l'hôtel en ville » (*id.*). L'œil ravageur de cet homme trop doux renvoie à une affectivité marécageuse et, pour tout dire, à une enfance déplorable, dont Patrick est prisonnier.

Pendant l'accouchement de Delphine, le petit homme devient, grâce à ses yeux, complètement transparent :

> Un instant il lève la tête et j'observe ses yeux tant vantés par Delphine. D'une douceur excessive, d'un velouté d'autre monde, les yeux de Patrick Chemin expriment ce qu'il ne dira jamais à Delphine. Une tendre compassion se perd entre ses cils. Au comble du désastre. Ne sait à qui demander pardon. À Delphine ou à Marianne ? Désire avant toute chose qu'on le berce et qu'on le console. (p. 89)

Les traits infantiles paraissent remarquablement nets. L'autre monde auquel renvoie le velouté des yeux est un monde d'avant la virilité, d'avant la vie adulte. Tendresse, culpabilité, recherche d'une protection maternelle coïncident avec le sentiment extrême du désastre : Patrick demeure fixé à une enfance qui le dévore comme un trou noir.

Tel est son secret, qu'il ne peut avouer à Delphine, lui qui joue auprès d'elle le rôle du sauveur. Son secret, c'est qu'il

est un enfant perdu. C'était aussi le secret de Stevens, dans *les Fous de Bassan*, qui s'en sortira par le meurtre, très familial, de ses cousines. Le secret de chacun, de chacune, n'est peut-être pas autre chose que l'enfance impossible à franchir — vers un ordre du monde qui serait acceptable.

En tout cas, Édouard, grâce à Delphine venue accomplir chez lui son destin, se voit ramené vers ses origines.

La troisième partie, de sept pages seulement mais d'une grande densité, fait pendant à la première. Elle raconte, au présent, les moments qui suivent la mort de Delphine. Mais le moi du narrateur prend maintenant toute la place. L'histoire d'Édouard *continue* celle de Delphine, fusionne avec celle de l'*autre* qui est un irréductible moi. Le secret de la jeune femme, même s'il n'est pas entièrement dévoilé, exerce sa contagion sur le narrateur et lui donne accès au passé qu'il refusait en lui.

Cela se prépare depuis les débuts de la rencontre de Delphine, donc dès les premières pages de la deuxième partie. Grâce à la jeune femme, Édouard prend conscience de la présence corrosive d'un secret en lui. Au début, il résiste et se croit le plus fort, l'*avaleur* : « Minable Delphine aussitôt avalée par moi, seul maître de ma mémoire obscure » (p. 34). Maître de sa nuit intérieure, il ne se sentira pas tel bien longtemps et, devant la déroute de Stéphane, en pleine régression vers les « ténèbres maternelles », et celle de Delphine, il adopte cette consigne : « Craindre le mystère d'autrui à l'égal de ma propre mémoire interdite » (p. 96). Le mal est chez autrui comme chez soi : même menace. Le trou noir. La troisième partie le dévoile.

Sous la conscience, il y a la « mer gelée » (p. 131), zone froide et noire qui introduit dans l'être une coupure. Être un adulte, c'est vivre au-dessus de cette surface, fonder un ordre confortable sur l'oubli des profondeurs. Sur l'oubli de l'enfance : « L'enfance abolie, le vœu de non-retour. L'âge adulte comme un fruit desséché » (p. 131-132). Delphine dérange parce qu'elle

ramène Édouard à ce moi (ou *ça*...) renié, expulsé de la conscience. « Si d'aventure je parvenais à fendre la mer gelée en moi, j'aurais Delphine au bout des doigts, vivante et frémissante, et peut-être aussi un petit garçon tué, pris sous les glaces au fond de ma nuit » (p. 132).

Delphine est la convoyeuse de l'enfance perdue, refoulée, de l'inconscient refusé. Le secret, grâce à elle, sera délivré, exhibé, plus précisément, proféré :

> ~ Encore un peu les mots vont poindre tout nets et clairs, bientôt formeront des phrases entières et le sens du monde, disparu depuis longtemps, rejeté dans les ténèbres, deviendra limpide comme de l'eau de roche puisée au plus profond de la mer dont se casse la croûte noire en morceaux. (p. 134) ~

Un étrange optimisme se fait jour, lié au pouvoir de la parole qui est de restaurer le sens du monde, de le repêcher dans les ténèbres où il croupit. Le sens du monde sauvé de la nuit, la conversion de l'inconscient en conscience triomphante, c'est peut-être la reprise du mythe hugolien de Satan sauvé, pardonné.

D'ailleurs, Dieu n'est pas absent de l'histoire de Delphine et d'Édouard. « La vraie terreur, c'est que l'ombre de la pitié de Dieu se trouve bel et bien perdue au plus creux des ténèbres amassées » (p. 132-133). La phrase sibylline affirme simultanément la présence de Dieu au sein des ténèbres humaines et l'impuissance, la défaite de Dieu. Au lecteur de choisir. La pure et simple affirmation de Dieu serait un crime de lèse-poésie... Et puis, en bonne théologie, Dieu ne saurait être Dieu, puisque la transcendance échappe à toute définition, ne peut entrer dans aucun jugement.

Quoi qu'il en soit, Dieu ne saurait être le fondement du secret qui gît au plus profond de soi. L'univers d'Anne Hébert, même s'il ne se ferme pas absolument à la spiritualité, est

essentiellement matérialiste et pulsionnel ; il porte en son cœur le couple antagoniste et souverain de la vie et de la mort, confondues dans l'élan unique du désir, et cette perspective toute freudienne est particulièrement nette dans *Est-ce que je te dérange ?*

Ainsi, Stéphane, amoureux fou, « dit qu'il aime Delphine plus que sa mère, que c'est terrible et que Delphine ne l'aime pas du tout » (p. 94). L'amour de sa mère semble toutefois bien grand pour que l'homme de trente ans se défende d'aimer celle-là plus que la jeune femme. Et c'est auprès de sa mère souffrante qu'il est appelé et qu'il se rend, « inerte et pris en charge par une des puissances de ce monde » (p. 95), qui n'est pas nécessairement le train (comme le suggère le contexte). Aller vers sa mère, lit-on plus loin, « c'est un peu comme s'il s'enfonçait petit à petit dans l'opacité de la terre » (*id.*), équivalent thématique de la mer (mère) gelée d'Édouard. Plus explicitement encore : « Stéphane s'enfonce à vue d'œil dans les ténèbres maternelles » (p. 96).

Voilà bien, au centre du secret, la vraie présence tutélaire. Ce que reconnaît Anne Hébert, dans une interview récente accordée à Danielle Laurin : « Il y a cette nostalgie de l'amour absolu dans mes livres. C'est-à-dire que le premier amour, c'est l'amour avec la mère, probablement. C'est ça pour presque tous mes personnages : une nostalgie très très ancienne, très très profonde[16]. »

Un tel *secret* n'en est pas un, qui fait de tout bipède, normal ou pas, le porteur du complexe d'Œdipe, et l'on risque d'aboutir aux analyses stériles d'une certaine psychocritique. L'aporie d'un inconscient par définition impénétrable, et pourtant *clé* de l'analyse, impose sa vieille grimace. Mais, bien entendu, Anne Hébert déjoue le piège, donne consistance à un secret beaucoup plus complexe que celui identifié par la théorie, et sans doute est-ce la raison pour laquelle l'ombre de Dieu

(ou de sa « pitié ») vient planer sur les eaux natales, originelles, que chacun porte en soi.

Chacun vit en cherchant à oublier un secret déterminant. Or la différence entre Delphine et Édouard, ou même Stéphane, c'est que le traumatisme originel reste infiniment plus grand dans le cas de la pauvre femme. Édouard décrit ainsi sa situation d'homme dont le sang est « corrompu dans son essence même » (p. 138) puisque l'adulte se voit coupé de l'innocence primitive (par reconduction, sans doute, de la faute originelle) :

> La médiocrité de moi file dans les éprouvettes comme un virus insaisissable. Aucun drame amer ou tragédie tonitruante au départ de cette étrange transfusion. Des vétilles à l'origine du monde. Des enfantillages. Toutes pistes effacées, aucune trace des larmes gelées de mon enfance. (*id.*)

La plupart des humains vivent la condition d'homme ou de femme sur le mode mineur, leur secret est fait de vétilles, et ils s'accommodent d'un monde rangé et sans surprise. Mais voilà qu'apparaît un être particulièrement éprouvé en son cœur, profondément blessé dans son intériorité, et cet être dérange, mêle toutes les cartes parce qu'il révèle à chacun la source du mal (de la souffrance) en lui : « Et si Delphine me dérange, c'est certainement à cause de ces larmes-là sous la mer enfouies » (*id.*).

Quel est donc le secret de Delphine ? On ne le saura pas exactement, mais on suppose qu'il déborde incommensurablement celui des autres personnages. Puisque sa seule existence suffit à déranger et à replonger chacun au plus noir de soi.

Delphine reste un mystère, et c'est ainsi que le texte reste un poème, tout en étant un récit, une histoire. *Est-ce que je te dérange ?* donne sans doute des gages à la psychanalyse, mais fait également échec à l'interprétation, du moins de ce type. Le secret qui organise tout le texte ne peut être dévoilé, il est un

secret *vide* (tout comme l'enfant imaginaire que porte Delphine), et en même temps plein de toute la charge de rêve que le lecteur consent à y déposer. Le texte littéraire est, pour l'auteur comme pour le lecteur, pour les deux ensemble, l'un par l'autre, une machine à produire de l'infini.

Poèmes pour la main gauche

Le retour à la poésie amorcé avec *Le jour n'a d'égal que la nuit* se poursuit avec les *Poèmes pour la main gauche*[17].

Le titre évoque ces œuvres musicales destinées aux pianistes qui ont perdu l'usage du bras droit. Avec des moyens réduits, le pianiste joue pourtant une musique *complète*, en tout point comparable aux œuvres ordinaires. Anne Hébert, à quatre-vingts ans, a-t-elle voulu suggérer que son inspiration avait perdu l'intensité de la jeunesse, mais conservait son intégrité sur le plan artistique ? Quoi qu'il en soit, ce bref et merveilleux recueil, imprimé le plus souvent sur la seule page de droite (il y a peut-être là un lien avec le titre), présente une homogénéité de ton et de facture qu'on ne trouve pas dans *Le jour n'a d'égal que la nuit*. L'auteur renoue avec la perfection du discours, la diction très personnelle, l'originalité profonde du *Tombeau des rois*, sans toutefois répéter l'exploit du poème-synthèse qui terminait le recueil de 1953 et qui lui donnait son sens plénier, en rattachant sa poésie aux grands mythes universels.

Le premier poème, « Si loin de moi », expose une belle idée concernant le rapport du moi avec lui-même, plus précisément de l'intériorité avec l'être de surface :

> Je pleure si loin de moi
> Qu'aucune larme ne ruisselle
> Au creux de la caverne profonde
> Entre ma douleur et moi,
> Aucun écho ne répond au mal
> Que le silence broya. (p. 7)

La dissociation ici ne se fait pas entre un moi secret et un moi livré aux perspectives quotidiennes, mais entre deux instances également douloureuses : le moi profond et le moi en pleurs (soit dit pour rappeler le « moi en joie » de Saint-Denys Garneau). Celle qui pleure sa peine est loin de sa peine elle-même, exilée dans un monde où l'émotion n'a plus guère de rapport avec le centre de l'être d'où émane la douleur. D'ailleurs cette douleur, fondatrice, indestructible, est pourtant réduite à rien — un rien qui est chargé de *tout* —, concassée comme une pierre par le silence des profondeurs. Nous voici très près de *Regards et jeux dans l'espace* et des *Solitudes*, qui présentent une intériorité desséchée, minéralisée, étrangère à toute effusion, à toute fraîcheur, fût-ce celle des larmes.

Mais chez Anne Hébert, c'est bien un moi en pleurs, non un moi en joie, qui est en rapport avec la douleur secrète. L'intériorité est forclose, mais se traduit malgré tout, au bout de soi, séparée de soi, dans une émotion.

« Marée basse » (p. 13) reprend la même idée à travers une imagerie différente. Les coquillages rejetés par la vague sont des « mots » issus des profondeurs marines, et « leur âme secrète et dure » a été « polie par les abysses noirs ». Les profondeurs sont donc un lieu où se forge une profusion d'êtres compacts, de monades ayant chacune son âme inaccessible, participant de l'âme secrète du moi (de la mer). On se souviendra ici des multiples souvenirs à travers lesquels se donnait le terrible secret enfoui dans la mémoire d'Élisabeth Tassy.

Un art poétique peut aussi être déduit de ces « mots [...] arrivés en nombre pressé » et dont l'âme « Nous sera remise / Sans mode d'emploi / Fermée comme une huître perlière / Dans des odeurs marines profondes à mourir » (*id.*). Le poème hébertien n'est-il pas constitué de ces images très ciselées, hermétiques ou, en tout cas, difficiles à percer, qui énoncent le sens chacune à sa façon tout en se repliant sur leur signification

particulière ? N'est-il pas le langage « sans mode d'emploi », puisqu'il doit servir d'autres fins que les quotidiennes, nous orienter vers la profondeur, l'origine, le secret de soi et du monde ?

Toujours sur fond d'opposition entre surface et profondeur, un poème, « Mon ombre », rappelle de façon plus précise encore « Accompagnement » de Saint-Denys Garneau puisqu'il juxtapose le moi et son ombre (tout comme Saint-Denys Garneau juxtaposait le moi normal, naturellement triste, et le moi en joie). Voilà donc la poète qui marche dans la rue, harcelée par son ombre qui veut prendre sa place, qui s'agite tout autour d'elle, « Ameute les passants / Prétend qu'elle est moi » (p. 15). L'intériorité, symbolisée par l'ombre, veut se manifester au dehors, acquérir la reconnaissance, supplanter le moi qu'elle dénonce comme « une forme dérisoire / Dont elle ne sait que faire » (*id.*). On peut lire là l'histoire du double nocturne qui menace de dévorer le moi diurne — et une inversion spectaculaire du mythe de l'homme qui a perdu son ombre, imaginé par Chamisso dans *la Merveilleuse Histoire de Pierre Schlemihl.* Ici, l'ombre est l'essentiel et le moi réel est son fantôme.

Plus proche encore d'« Accompagnement », un autre poème évoque « la planète à côté » où « il fait très clair », où « Les bêtes et les gens sont lumineux / Envers endroit comme des étincelles » (p. 27). Une planète sans ombre sinon, à l'horizon, celle qui « ne peut venir / Que de notre cœur obscur / Qui trop se penche à la lucarne / Pour voir le jour à travers l'espace » (*id.*). L'ombre est donc, comme toujours, l'affaire du cœur et de l'intériorité, et l'on perçoit le désir de se transposer, comme chez Saint-Denys Garneau, dans ce monde lumineux d'à côté, qui reste inaccessible.

La lumière et la profondeur ne sont-elles jamais compatibles ? Peut-on au moins imaginer que la planète d'ombre puisse aussi recéler la joie ? C'est ce qui se produit dans l'une

des rares professions de foi humanistes d'Anne Hébert, intitulée justement « Acte de foi » (p. 43). L'on y voit une femme qui « s'imagine tenir dans sa main droite / La terre ronde rude obscure / Comme une orange sanguine qui luit », la planète entière réduite à la dimension du cœur (ou du faucon au poing). Et alors, interrogeant du regard cet objet obscur et luisant, rude et doux à la fois, la femme y observe l'expression du bonheur universel :

> La vie y est douce et profonde
> Hommes et femmes s'aiment à n'en plus finir
> Quant à la joie des enfants elle claironne
> Comme soleil à midi (*id.*)

On dirait le réveil de cette Liberté de pierre, porteuse au poing d'un soleil jaune et dérisoire, dans *Le jour n'a d'égal que la nuit* (*Œuvre poétique*, p. 161). Elle régnait sur rien, à l'écart de la ville qui retournait placidement à ses pratiques oppressives. Ici, le monde « palpite dans sa main / Rayonne à perte de vue / Tant que le cœur verse sa lumière / Telle une lampe suspendue / Au-dessus des villes et des champs » (p. 44). Le cœur, si souvent porteur de la nuit, peut être aussi un soleil intime (une lampe), un foyer de vie. Vie et mort ne cessent d'ourdir en lui leur éternel complot créateur.

L'un des derniers poèmes du recueil aborde le sujet grandiose de « L'origine du monde » (p. 57). Il ne s'agit pas d'un retour vers le passé, mais de la fondation d'une autre terre, dans l'espace infini, après la fin du monde actuel. L'auteure de la nouvelle création est la mère absolue, c'est-à-dire « la sorcière aux crins noirs / Chevelure aisselles et pubis ruisselants / L'Ève des paradis terrestres » (*id.*). Rien de plus charnel que cette figure, seule porteuse de la vie dans un monde complètement détruit. Elle rappelle à la fois sœur Julie de la Trinité et les filles du roi, et elle habite un espace intersidéral qu'elle ensemence, les peuplant d'arbres et d'humains. Les derniers vers nous la

montrent couchée « parmi l'éther bleu / Jambes ouvertes et souffle court » (p. 58), à la fois bête en rut et déesse sublime. La vie, avec ses manifestations les plus nobles, est vraiment tout entière contenue dans la matière, dans la chair, selon l'enseignement matérialiste qui trouve, ici comme dans toute l'œuvre d'Anne Hébert, une expression d'une force et d'une originalité sans égales dans notre littérature.

~

Nous rejoignons dès lors la problématique de Martin du Gard que nous exposions dans notre introduction, et dont une version plus précise nous est donnée dans le passage suivant du *Lieutenant-colonel de Maumort* :

> ~ J'ai encore présente à la mémoire la gravité rêveuse de son regard et de sa voix, quand cette vieille maquerelle philosophe et enrichie de toutes les expériences possibles, nous a déclaré, posément :
>
> « Il faut avoir vu de près tout ce que j'ai vu, en France et ailleurs, pour savoir ceci : que les vices, l'abandon à tous les instincts sexuels, la débauche, font découvrir cet *envers* de la vie, dont la plupart ne connaissent que l'aspect extérieur. Et *sans cette découverte-là, on ne peut rien comprendre à la vraie nature des êtres.*
>
> Je fréquente maintenant des hommes et des femmes du meilleur milieu social, exempts de tous vices ; je les regarde vivre. Eh bien, pour moi qui *sais*, j'aperçois, dans leur allure, dans certaines tournures de leur esprit, dans leurs jugements, dans leur comportement, dans certains actes de leur existence, inattendus, et qui surprennent comme un mystère indéchiffrable ceux qui ne *savent* pas, j'aperçois clairement, moi, l'*envers*, dont j'ai l'expérience. Je lis en eux comme dans un livre ouvert. Personne autour d'eux — *à commencer le plus souvent par eux-mêmes* —

ne se doute de *ce qu'ils sont, essentiellement*, dans l'authenticité secrète de leur être. » (*Ibid.*, p. 998. — Italiques dans le texte.)

S'il est permis de voir dans l'auteur des *Thibault*, freudien convaincu, un équivalent laïc, voire athée, de ces romanciers de l'intériorité — Mauriac, Green et Bernanos — qui ont porté à son apogée le roman psychologique entre les deux grandes guerres et qui ont exploré une intériorité spirituelle alors que Martin du Gard a rendu compte des mouvements les plus secrets de l'intériorité pulsionnelle, on n'est pas surpris de découvrir en Anne Hébert une voix en consonance, sur bien des points, avec celle du romancier français.

Les dernières œuvres de la grande poète et romancière restent fidèles à la thématique du secret voilé-dévoilé, jamais totalement explicité, car le mystère reste logé au cœur de l'être, toujours renaissant malgré les agressions les plus féroces menées contre lui. Les diverses versions du *secret* présentes dans les textes qui renouvellent son expression, son contenu même, avec une imagination inépuisable, se font sans doute, depuis *les Fous de Bassan*, moins spectaculaires. Un certain apaisement se fait sentir, sans toutefois mener à cette « sagesse » odieuse qui casse l'être en le soumettant au despotisme des codes sociaux. Entre Héloïse qui vole la vie à ses amants et Delphine, pitoyable victime de son désir, une évolution manifeste nous éloigne du mal. Mais, comme des vases communicants, les versions du secret participent toutes d'une même attention à l'extrême vérité de l'être humain et à la non moins extrême passion du langage susceptible d'en rendre compte.

Notes

1. *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal compact, 1993, 166 p.

2. Pour reprendre une formule de Rina Lasnier dans *Mémoire sans jours* (*Poèmes*, II, Fides, « Nénuphar », p. 93).

3. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, 90 p.

4. « Roman » sur la jaquette, « récit » sur la page couverture et la page titre, *Est-ce que je te dérange ?* (Paris, Seuil, 1998) a les dimensions et la *complexion* narrative de ce qu'un éditeur montréalais a baptisé « novella » (sans réussir à imposer cette étiquette devant désigner un texte narratif intermédiaire entre la nouvelle et le roman). « Récit » est un terme bien vague et qui séduit moins le public que « roman », ce qui explique la différence entre la couverture et la jaquette.

5. Sans les dates, mais avec d'innombrables interruptions — c'est la *narration intercalée* de Gérard Genette (Genette, *op. cit.*, p. 229) ; par ailleurs, les micro-segments se groupent dans des espèces de chapitres non numérotés, et le roman lui-même est constitué de trois parties, identifiées seulement par un chiffre romain.

6. « Je n'ai pas de pays », affirme par deux fois Delphine (p. 14 et p. 102), qui se réclame plutôt des chemins — sur lesquels elle poursuit justement Patrick Chemin, son second « sauveur » — ou de sa grand-mère, la première qui l'ait recueillie. La vraie patrie pour elle, c'est l'homme ou la femme refuge, quelle que soit sa nationalité.

7. Et l'ami Stéphane, écrit Édouard, est « spécialiste comme moi des petits boulots sans suite » (p. 35).

8. Cette chanson s'inscrit en filigrane dans les propos de l'imposante Marianne Chemin qui évoque Patrick, son « petit mari, mon Dieu qu'il est petit, petit, petit... » (p. 85).

9. Vampire comme Héloïse ; mais Delphine est beaucoup plus convaincante. Personnage surnaturel, Héloïse ne *touchait* pas. Les vrais démons, comme Élisabeth d'Aulnières ou Stevens Brown, sont humains, rien qu'humains.

10. Dès le début des rencontres entre les deux hommes et Delphine, on voit celle-ci « tout occupée au-dedans d'elle-même à démêler des choses inextricables » (p. 35).

11. Il sera question, plus loin, de « son immobilité de pierre » (p. 26).

12. « Rencontre avec Delphine », *l'Actualité*, le 1er mai 1998, p. 88.

13. Au début de son séjour à Paris, Delphine habite rue Gît-le-Cœur, nom qu'elle commente ainsi : « Un tout petit cœur gisant. La nuit, j'entends ce vieux petit cœur qui bat dans les murs. Ça m'empêche de dormir » (p. 55). L'extérieur n'est donc qu'une projection de l'intérieur. Je rappelle que le cœur, dès le début de l'œuvre d'Anne Hébert, est un motif privilégié,

véritablement *central*, et que, souvent, il est placé scandaleusement au milieu des choses, de l'espace extérieur.

14. On se souvient de « La fille maigre », dans *Le tombeau des rois* : « Un jour je saisirai mon amant / Pour m'en faire un reliquaire d'argent » (*Œuvre poétique*, p. 29). L'autre n'est pas l'égal, il devient une sorte de sein maternel pour l'amante.

15. Le pour-soi, selon Sartre, est un trou dans l'être, il est *néant*.

16. « Anne Hébert existe, je l'ai rencontrée », *l'Actualité*, *ibid.*, p. 82. Certaines marques de la langue parlée, comme on le voit, ont été conservées dans la transcription.

17. Montréal, Boréal, 1997, 62 p.

CONCLUSION

L'œuvre se poursuit, fidèle à elle-même, à ses thèmes, à ses rythmes narratifs incisifs, à ses images simples et inouïes. À sa capacité d'étonner aussi. *Un habit de lumière*[1], paru tout récemment, détruit l'impression d'un « assagissement » que pouvaient créer quelques textes récents, comme *l'Enfant chargé de songes*. Les personnages, des Espagnols vivant à Paris, ne sont d'aucune façon porteurs d'une identité familière au lecteur québécois ou français et appartiennent à l'humanité très moyenne, faubourière et sans culture. Ces êtres vivent selon des stéréotypes. Pedro Almevida, le père, est un *macho* — appellation d'origine contrôlée — qui gagne modestement sa vie comme ouvrier et rêve de rentrer dans son pays avec assez d'argent pour y construire une maison. La mère, concierge, a un désir de belles toilettes, de danse dans les boîtes et de grandes amours anonymes. Miguel, son fils, quinze ans, se perçoit comme une fille et tombe sous l'envoûtement d'un danseur étoile au Paradis Perdu, Jean-Éphrem de la Tour, noir superbe qui s'entiche de lui et l'entraîne dans sa nuit. Atmosphère digne des *Fleurs du mal* ou des *Illuminations*, avec une sorte d'innocence dans le consentement au désir. Voilà bien une œuvre sans Dieu, matérialiste, où la beauté de l'expression tient lieu de tout. Elle reflète le mystère des êtres, le secret où le désir

prend sa source. L'écriture revêt le moindre personnage d'un « habit de lumière » (p. 10) semblable à celui du torero, parure glorieuse, à la fois opaque et transparente, dans laquelle se subliment masculinité et féminité. Après tout, le désir, au moment où il naît dans l'histoire de chacun, n'a pas encore de sexe. C'est ce qu'explique Jean-Éphrem de la Tour, le « véritable démon de ce monde » (p. 104), à son jeune protégé : « Souviens-toi, dans le ventre de ta mère, tu as déjà été fille et garçon à la fois, un tout petit instant avant le choix insensé d'être un garçon seulement » (p. 106). Miguel finit sa brève vie dans les eaux glauques de la Seine où, croit-il, « quelqu'un de sacré, que je ne connais pas encore, me prépare en secret, au milieu des vagues et des frissons gris, un habit de lumière pour quand je serai arrivé parmi les morts » (p. 137). À défaut d'être une fille, ce garçon problématique, qui est aussi un vivant incertain, fait le choix d'être un mort. Et cette mort est le seul salut possible. Comme le François du *Torrent*, qui se jette dans le gouffre, Miguel doit tout perdre pour tout gagner. Mystère de la rédemption sans Dieu.

~

L'analyse d'Anne Hébert nous a permis de comprendre l'importance et la position centrale d'un thème qu'on peut qualifier de structurel, celui du dévoilement de l'essentiel, qui est associé à la dimension de l'intériorité, du secret. Et dans le cas de George Nelson assassinant Antoine Tassy ou de Stevens violant et tuant Nora et Olivia Atkins, le meurtre lui-même n'est, paradoxalement sans doute, mais profondément, qu'une façon d'atteindre l'essentiel, à savoir le nœud de vie et de mort qui détermine l'identité de l'être, le cœur où s'élabore la vérité ontologique qui est la passion. La logique *poétique* se substitue carrément à la morale, tout comme la tempête se substitue, en quelque sorte, à Stevens ou à George Nelson au moment crucial. Le meurtre, porteur des déterminations les plus contraires, devient ainsi presque un acte d'amour qui s'enracine par

exemple dans l'amitié de collège de George pour Antoine ou dans les souvenirs d'enfance de Stevens, notamment ceux qui concernent Olivia. Et tout le récit vise à ressusciter l'acte maudit, refoulé, à le faire revenir au grand jour de la mémoire, non pour l'absoudre, mais pour mettre le personnage et le lecteur en face de l'incompréhensible, de l'énigme irréductible du monde. En même temps, ce qui revient, c'est une intensité de vie, dans et par une intensité de langage, qui est constitutive du texte et qui fait sa splendeur. Anne Hébert ne peut concevoir un roman qui ne soit pas un arrachement du narrateur à soi-même, une façon pour le personnage de s'arracher le cœur d'entre les côtes et de le porter devant soi comme une lampe, ou tout au moins comme la Liberté porte un « soleil jaune au poing », dans le dernier poème de l'*Œuvre poétique* (p. 161). Certes, ce soleil jaune manque de pouvoir de rayonnement (il est « dérisoire »), si on le compare à la « lampe gonflée de vin et de sang » du *Tombeau des rois* (p. 52), et l'on a l'impression que les derniers textes d'Anne Hébert n'ont plus toujours l'éclat ni la ferveur libératrice (la foi dans la possibilité de la libération) des premiers textes ou des textes de la maturité, comme si cette recherche de la liberté et de l'essentiel aboutissait à une impasse. Mais cette impasse est celle-là même qui frappe, au Québec, la Révolution tranquille (dans son extension la plus vaste, qui englobe la constitution de cette société nationale et moderne qui l'a prolongée), et c'est la même impasse qui, sur un terrain beaucoup plus vaste, voue à l'échec les divers projets d'émancipation ou d'affirmation des sociétés occidentales, ouvrant ainsi la voie au pessimisme postmoderniste décrit par un Lyotard.

Toutefois, l'exigence d'une plongée en soi reste posée et elle s'exprime de façon précise et éclairante dans l'un des très rares textes où Anne Hébert parle de son métier de poète : « Écrire un poème » (*Œuvre poétique*, p. 97-98). Ce texte nous parle de poésie, mais aussi des romans puisqu'il confirme les analyses que j'ai proposées d'eux. À commencer par cette

première phrase, qui devrait être pour nous pleine de résonances : « Écrire un poème c'est tenter de faire venir au grand jour quelque chose qui est caché. »

Le poète cherche à révéler quelque chose du secret essentiel, ce secret qui le constitue (et qui constitue chacun) dans son être même. On peut rapprocher une telle déclaration de deux grandes entreprises modernes au moins, celle de Freud qui, on le sait, situe l'essentiel de l'homme dans son inconscient, qui est caché, et celle de René Girard, anthropologue et philosophe, qui cherche à faire resurgir dans la problématique de l'homme contemporain, comme l'indique le titre d'un de ses ouvrages, des « choses cachées depuis la fondation du monde[2] ». Dans sa recherche du secret personnel, qui n'est pas le secret de l'individu mais de l'humain qui est en soi, ou plus exactement, qui conjugue les dimensions individuelle et collective, recherche à laquelle le poème apporte ses ressources considérables de langue, d'image et de pensée, Anne Hébert rejoint les grandes herméneutiques de notre temps. Son projet est foncièrement herméneutique et vise à la manifestation d'une vérité de l'humain, vérité qui a cette caractéristique d'être totalement charnelle, pulsionnelle, ce qui la définit comme pure immanence ; et pourtant, de par son accès difficile et sa grandeur, sa complexité internes, son universalité virtuelle, cette vérité est transcendance et comporte, sécrète plutôt, une dimension de sacré. Le poète est à l'écoute de ce qu'il y a de plus intérieur en lui-même, et ce n'est rien qui lui préexiste, même si cette « source souterraine » qu'il veut faire surgir préexiste à la conscience claire. Il n'y a pas d'âme conçue dans le giron de Dieu et qui viendrait s'incarner dans un corps. Dieu lui-même n'existe que par la volonté de l'homme — un poème le dit bien : « Que Dieu soit » (*Œuvre poétique*, p. 147).

Le poète est donc semblable au sourcier qui libère l'eau cachée au sein de la terre : « Le poète est une sorte de sourcier, sans baguette de coudrier, ni aucune baguette magique [les

moyens du poète sont humains, rien qu'humains, ne font appel à aucun artifice technique ou surnaturel ; seules l'authenticité et la simplicité peuvent faire apparaître la vérité jusque-là cachée], qui se contente d'être attentif (à la pointe extrême de l'attention), au cheminement le plus lointain d'une source vive » (*ibid.*, p. 97). L'attention seule, mais aiguë : pour aller vers les profondeurs, il faut recourir à ce qui pointe, ce qui perce. Il y a là un ensemble de motifs important chez Anne Hébert : épingles, aiguilles, couteaux, ongles, becs, armes diverses. (Ces motifs sont aussi fréquents chez Roland Giguère.) Non la baguette de coudrier inoffensive, entourée des prestiges d'un autre âge, mais l'esprit — tout moderne — tendu vers le secret à percer.

« Source vive », « souffle d'eau dans le noir », ce que fait surgir le poème est un fluide vivant, proche du *pneuma* qui anime l'être ; il est « cette petite voix impérieuse qui cogne contre son cœur et qui demande la parole » (*id.*). Le cœur du monde entre en rapport avec celui du poète ; les deux profondeurs, qui n'en font qu'une, se fondent l'une dans l'autre et se résolvent en parole.

La « petite voix impérieuse » n'a rien de mystique. Elle est plutôt réfractaire à la sublimation et coïncide avec le désir, par exemple dans ce passage de *l'Enfant chargé de songes* où Lydie, qui vient de rabrouer Julien, se donne à Alexis : « Il la supplie et il l'injurie. Il l'appelle " Ma petite salope " et " Cher beau Pitou ". Elle l'insulte et le nargue. Elle l'appelle " Brute épaisse ". Et voici qu'une petite voix inconnue émerge d'elle, qui réclame tout son plaisir et donne des indications précises » (*l'Enfant chargé de songes*, p. 91). C'est la même voix du désir qui intervient, par l'entremise de sœur Julie de la Trinité, dans l'atmosphère compassée du couvent des dames du Précieux-Sang et qui, se mêlant aux bondieuseries, produit les inventions les plus sacrilèges qu'on puisse imaginer.

Le mystère essentiel de l'être humain n'est, d'aucune façon, spirituel. Il est affirmation intégrale de la vie, et cette vie

est pulsionnelle, et elle est nouée à la pulsion de mort qui complète le mystère et qui, avec elle, fonde le sacré. Le poème, même quand il dit la souffrance et le désespoir, touche à la joie originelle qui est jaillissement de l'être : « La ferveur ne suffit pas, il faut la patience quotidienne de celui qui attend et qui cherche, et le silence et l'espoir, sans cesse ranimés, au bord du désespoir, afin que la parole surgisse, intacte et fraîche, juste et vigoureuse. Et alors vient la joie » (*Œuvre poétique*, p. 97). Pour Anne Hébert comme pour Camus, une littérature désespérée est une contradiction dans les termes. Mais alors que Camus sublime sa ferveur païenne pour la sensation dans une exigence de sainteté laïque, Anne Hébert, tout en étant sensible aux idéaux de justice et de liberté, qui s'affirment surtout dans ses poèmes, reste avant tout attentive à l'affirmation individuelle d'une vie et d'une chair, en un mot, d'un cœur qui réclame en cette vie son plein épanouissement. Ce sont des valeurs de naissance qui lui importent, la naissance étant justement le préalable à toute sublimation et à tout refoulement. De là l'exigence d'une parole « intacte et fraîche », que seule l'image la plus inventive rendra capable d'émouvoir et d'émerveiller, et c'est pourquoi cette parole adopte, même dans le roman, les ressources et les moyens de la poésie. La poésie est le langage de ce qui naît.

Le reste du texte décrit un mouvement d'aller-retour entre le poète et le monde ; le poète s'incarne (s'enfante) dans le monde, puis, par les mots, il recrée ce monde dont il a fait sa chair, le réenfante en quelque sorte, à partir de l'enfantement que le monde lui a procuré. Tout cela dans la « jubilation » (p. 98) qui est celle même de la naissance, non plus naissance de quelqu'un, mais « naissance inconnue, pourrait-on croire, tant l'événement nous dépasse et nous enchante » (*id.*). Cette naissance plus vaste que le moi et qui met le moi en rapport avec tous, voilà bien la transcendance née de l'immanence et proche de l'origine, qui fonde le mystère et le sacré hébertien et

qui confère leur beauté aux aspects même les plus crus de l'inspiration de la romancière.

Car il y a, chez Anne Hébert, des accrocs à la bienséance qu'on minimiserait en les appelant, banalement, des audaces. On les décèle surtout dans *les Enfants du sabbat*, mais aussi, en assez grande abondance, dans *Kamouraska* et dans *les Fous de Bassan*.

Élisabeth d'Aulnières, par exemple, qui joue les prudes depuis vingt ans, se dit : « Pourquoi faire tant de simagrées. Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants » (*Kamouraska*, p. 10). Ce langage physiologique n'appartient guère au vraisemblable propre au discours intérieur de 1840. Plus loin, Élisabeth voit dans ses premiers enfants les « beaux jeunes étrangers qu'un premier mari, brutalement, lui a un jour semés dans le ventre » (p. 19). Et sa progéniture forme à ses yeux ce tableau : « Tous ces chers petits nourris à la mamelle, puis sevrés, suralimentés à nouveau, pissant et bavant dans la dentelle et le cachemire » (*id.*). Le naturalisme, voire l'existentialisme (Sartre) ne feraient pas mieux, les détails « bas » s'enchâssant avec une cruelle précision dans les détails « relevés », la pisse et la bave dans l'affection et le cachemire. Mais il ne s'agit pas de provocation gratuite. La vérité des choses est profondément matérielle, il faut la faire surgir de la gangue obscure des euphémismes, qui la cache aux regards.

La nuit de noces d'Élisabeth est évoquée avec le même réalisme que pour les soins donnés à ses enfants : « Au petit matin, la mariée tarde à s'endormir, tout contre le mari, noyé de fatigue et d'alcool. Cette fraîche entaille entre ses cuisses, la mariée regarde avec effarement ses vêtements jetés dans la chambre, en grand désordre, de velours, de linge et de dentelle » (*Kamouraska*, p. 73). Vers la fin du roman, Élisabeth évoquera en ces mots l'intimité qu'elle souhaite vivre un jour avec George Nelson : « Dans une chambre bien à nous. Une maison qui

nous appartienne. Tu rentres entre mes cuisses, au plus profond de mon ventre. Je crie et je t'appelle, mon amour ! » (p. 212). Certes, Élisabeth n'est ni la distinction ni la délicatesse personnifiées, elle n'est une femme remarquable que par sa beauté et par l'intensité de son désir, son avidité de vivre, et par là, elle est exemplaire et digne d'être au centre des enchantements que l'écriture invente pour elle. Ces enchantements seraient moins grands s'ils servaient à dissimuler la vérité.

Stevens, avec son cynisme de mauvais garçon, ne s'embarrasse pas d'euphémismes quand il évoque, pour le bénéfice de son ami Mic, Maureen « étroite comme un trou de souris », qui lui permet tout de même de « [prendre] racine dans le ventre d'une femme » (*les Fous de Bassan*, p. 69). Au même correspondant, il raconte les avances que lui fait Nora et sa tentation d'abuser d'elle, puis « de la renvoyer chez ses père et mère, mes oncle et tante, avec un petit filet de sang entre les cuisses » (p. 91). Ces passages crus, ici et dans les autres romans, sont généralement exempts de métaphores, sauf celles qui sont banalisées ou lexicalisées (trou de souris, prendre racine) ; mais à la fin des *Fous de Bassan*, le réalisme est lié à des images très complexes, pour exprimer l'union de Stevens et d'Olivia : « Au plus tendre de moi, au plus doux, au plus fort de moi, une arme qui bande et cette conque marine et poissonneuse au milieu d'Olivia telle une vase profonde qu'il faut atteindre coûte que coûte » (p. 248). Nous avons ici un des rares exemples d'élaboration imaginaire autour du sexe lui-même, dans sa vérité physiologique, et l'on comprend ainsi que le meurtre ait pu être vécu par Stevens comme une sorte d'opération symbolique : l'arme qui bande, c'est l'amour qui tue, dans un délire où la conscience claire n'a aucune part.

Ce que le poète doit faire apparaître au grand jour, en un sens, ce n'est peut-être que le sexe, sur lequel pèse un très vieil interdit, aussi vieux que la culture elle-même et que la métaphore (qui permet, en déplaçant l'accent sur un objet

différent de celui qu'on veut représenter, de contourner la censure). Mais le sexe, c'est aussi tout ce qu'il signifie ou implique. C'est aussi, par exemple, le cœur, en qui le désir devient amour ; le cœur qui, chez Anne Hébert, est bien rarement à sa place entre les côtes, et qui est le plus souvent exhibé comme une amulette ou brandi comme une source de lumière permettant de trouver son chemin dans les ténèbres. Dans ce cœur à découvert, il y a l'indécence d'un organe qui est à la fois chose du dedans et du dehors, ce qui est justement le fait du sexe, seul organe du corps qui est interne et externe et que, pour cette vertigineuse ambivalence, il faut rigoureusement soustraire au regard.

Comme Freud, Anne Hébert assimile le centre de l'être à l'appareil des pulsions libidinales, mais ces pulsions, qui sont la nature, se chargent de culture et soutiennent la création d'un imaginaire personnel, fondement de ce qu'il y a d'humain en l'homme. « L'imaginaire est fait du noyau même de notre être [pensons au secret essentiel] avec tout ce que la vie, au cours des années, a amassé de joies et de peines, d'amour et de colère, tandis que la terre qui nous entoure fait pression, dans sa puissance énorme, et s'engouffre » (*Œuvre poétique*, p. 97-98). Cette pression de la terre ressemble beaucoup à la symbiose que vit l'enfant avec sa mère avant sa naissance, et l'on pense à Pauline (*l'Enfant chargé de songes*) qui enveloppe Julien et Hélène dans une affection absolue, que seule Lydie pourra (ou pourrait) briser. La vie n'est donc que le prolongement d'une situation originelle, elle rappelle inlassablement une naissance qui, d'une certaine façon, n'a jamais lieu, sauf par l'effraction du poème (qui dévoile l'essentiel) ou ce qui, dans l'existence quotidienne, en tient lieu — le meurtre, par exemple (*Kamouraska*, *les Fous de Bassan*), ou le sacrilège (*les Enfants du sabbat*) ou la passion — laquelle tient toujours un peu du meurtre ou du sacrilège.

La grande modernité d'Anne Hébert, dirai-je pour conclure, tient peut-être à ce que, à une époque où toute

transcendance est disqualifiée, elle nous donne à contempler une intériorité faite essentiellement du théâtre des pulsions, sans cette sublimation qui est toujours créatrice de mensonge. En ce sens, l'œuvre n'est ni spiritualiste ni même humaniste. Elle est *critique*, sans doute, mais ne s'enferme pas dans la tâche purement négative qui consiste à rabattre les apparences sur la réalité du désir. En fait, si la sublimation est rejetée, un intense travail de stylisation permet tout de même de faire œuvre et d'accéder à l'universel, un universel de nature esthétique et non de nature axiologique. L'écriture si séduisante, si riche en métaphores simples et saisissantes notamment, donne à la fois accès à la vérité pulsionnelle, qui est subjective, et à l'infinie réalité du monde ; elle est rêve et connaissance, d'un même *mouvement* — qui est ce mouvement du désir libéré des codes sociaux et les assumant, les refondant, les réinventant dans une sorte de fête où vie et mort, sans fin, se relancent.

Notes

1. Paris, Seuil, 1999, 138 p.

2. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec J.M. Oughourlian et Guy Lefort, Paris, Grasset, 1978, 492 p.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Anne Hébert

Les Songes en équilibre, poèmes, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 156 p.

Le Torrent, nouvelles, Montréal, Beauchemin, 1950, 171 p. ; Montréal, HMH, « L'Arbre », 1963, 248 p. (éd. augmentée de « Un grand mariage » et « La mort de Stella ») ; Paris, Seuil, 1965, 206 p. (« L'ange de Dominique » en moins) ; Montréal, Hurtubise HMH, « BQ », 1989, 176 p. Introd. de Robert Harvey.

Le Tombeau des rois, poèmes, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953, 76 p. Préface de Pierre Emmanuel. Cf. *Œuvre poétique*, infra.

Les Chambres de bois, roman, Paris, Seuil, 1958, 189 p. Préface de Samuel S. de Sacy. « Points Roman », n° R203 (même pagination).

Poèmes, Paris, Seuil, 1960, 109 p. Préface de Pierre Emmanuel (reprise du *Tombeau des rois*, suivi de *Mystère de la parole*). Cf. *Œuvre poétique*, infra.

Le Temps sauvage, suivi de *la Mercière assassinée* et *les Invités au procès*, Montréal, HMH, « L'Arbre », 1967, 187 p.

Dialogue sur la traduction à propos du *Tombeau des rois*, Montréal, HMH, 1970, 109 p. En collaboration avec Frank Scott. Présentation de Jeanne Lapointe. Préface de Northrop Frye.

Kamouraska, roman, Paris, Seuil, 1970, 249 p. « Points Roman », n° R67 (même pagination).

Les Enfants du sabbat, roman, Paris, Seuil, 1975, 189 p. « Points Roman », nº R117 (même pagination).

Héloïse, roman, Seuil, 1980, 123 p.

Les Fous de Bassan, roman, Seuil, 1982, 249 p. « Points Roman », nº R141 (même pagination).

Le Premier Jardin, roman, Paris, Seuil, 1988, 189 p. « Points Roman », nº R358 (même pagination).

La Cage, suivi de *l'Île de la Demoiselle*, théâtre, Montréal, Boréal / Seuil, 1990, 246 p.

L'Enfant chargé de songes, roman, Paris, Seuil, 1992, 159 p. « Points Roman », nº R626 (même pagination).

Le jour n'a d'égal que la nuit, poèmes, Montréal, Boréal / Seuil, 1992, 76 p. Cf. *Œuvre poétique*, infra.

Œuvre poétique 1950-1990 (comprend *le Tombeau des rois*, *Mystère de la parole* et *Le jour n'a d'égal que la nuit*), Montréal, « Boréal Compact », 1993, 166 p.

Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais, récit, Paris, Seuil, 1995, 90 p.

Poèmes pour la main gauche, Montréal, Boréal, 1997, 62 p.

Est-ce que je te dérange ?, récit, Paris, Seuil, 1998, 138 p.

Un habit de lumière, roman, Paris, Seuil, 1999, 138 p.

Choix d'études sur l'œuvre d'Anne Hébert[1]

BACKÈS, Jean-Louis, « Le système d'identification dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. VI, nº 2 (hiver 1981), p. 269-277.

BESSETTE, Gérard, « La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert », *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 13-23.

BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, 313 p.

BLAIS, Jacques, « L'univers magique d'Anne Hébert », dans *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, PUL, « Vie des lettres québécoises », nº 14, 1975, p. 253-268.

ÉMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans « les Chambres de bois », « Kamouraska » et « les Enfants du sabbat »*, Québec, PUL, « Vie des lettres québécoises », n° 22, 1984, 390 p.

— « *Les Chambres de bois*, roman d'Anne Hébert », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, p. 172-176.

— « *Kamouraska*, roman d'Anne Hébert », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V, Montréal, Fides, 1987, p. 476-481.

— « *Héloïse*, roman d'Anne Hébert », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VI, Montréal, Fides, 1994, p. 385-387.

HARVEY, Robert, *« Kamouraska » d'Anne Hébert : une écriture de la Passion*, suivi de *Pour un nouveau « Torrent »*, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec », coll. « Littérature », n° 69, 1982, 211 p.

LACÔTE, René, *Anne Hébert*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », n° 189, 1969.

LAPOINTE, Jeanne, « *Mystère de la parole*, par Anne Hébert », dans G. MARCOTTE, *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966, p. 120-123.

LE GRAND, Albert, « Anne Hébert : de l'exil au royaume », *Littérature canadienne-française*, Conférences J.-A. De Sève, Montréal, PUM, 1969, p. 181-213.

— « *Kamouraska* ou l'Ange et la Bête », *Études françaises*, vol. VII, n° 2 (mai 1971), p. 119-143.

LEMIEUX, Pierre-Hervé, *Entre songe et parole. Structure du « Tombeau des rois » d'Anne Hébert*, Éditions de l'Université d'Ottawa, « Cahiers du Centre de recherches en civilisation canadienne-française », n° 15, 1978, 249 p.

— « *Le Tombeau des rois*, recueil de poèmes d'Anne Hébert », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, p. 1001-1006.

LE MOYNE, Jean, « Hors les chambres d'enfance. *Les Chambres de bois*, œuvre d'Anne Hébert », *le Journal musical canadien*, 1958 ; repris dans G. MARCOTTE, *Présence de la critique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1966, p. 35-42.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, « *Kamouraska*, la fausse représentation démasquée », *Voix et Images*, vol. IV, n° 3 (avril 1979), p. 460-478.

MAJOR, Jean-Louis, *Anne Hébert et le Miracle de la parole*, Montréal, PUM, « Lignes québécoises », 1976, 114 p.

MARCOTTE, Gilles, « *Le Tombeau des rois* d'Anne Hébert », dans *Une littérature qui se fait*, Hurtubise HMH, 1962, p. 272-283.

MARMIER, Jean, « Du *Tombeau des rois* à *Kamouraska* : vouloir vivre et instinct de mort chez Anne Hébert », dans *Missions et démarches de la critique. Mélanges Jacques Vier*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 807-814.

— « *Les Enfants du sabbat*, roman d'Anne Hébert », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V, Montréal, Fides, 1987, p. 296-299.

MARTA, Janet, « Déchiffrage du code biblique dans les poèmes d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n° 16 (printemps 1978), p. 123-130.

PAGÉ, Pierre, *Anne Hébert*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1965, 189 p.

PATERSON, Janet M., *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, PUO, 1985, 192 p.

— « Bibliographie critique des études consacrées aux romans d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. V, n° 1 (automne 1979), p. 187-192.

— « Bibliographie d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3 (printemps 1982), p. 505-510.

— « À la source de l'énigme : " Le torrent " d'Anne Hébert », *Tangence*, n° 50 (mars 1996), p. 7-19.

POPOVIC, Pierre, « Anne Hébert, *Le Tombeau des rois* », dans *la Contradiction du poème*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, p. 371-426.

RENAUD, André et ROBIDOUX, Réjean, « *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert », *le Roman canadien-français du XXe siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 171-185.

ROY, Max, « *Le Torrent*, recueil de nouvelles d'Anne Hébert », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, p. 1007-1011.

SAINT-MARTIN, Lori, « Les premières mères, *le Premier Jardin* », *Voix et Images*, vol. XX, n° 3 (printemps 1995), p. 667-681.

Références utiles

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, 316 p.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 203 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Dictionnaire des procédés littéraires*, Paris, « 10 / 18 », 1980, 541 p.

FERRY, Luc, *L'Homme-Dieu ou le Sens de la vie*, Paris, Grasset, 250 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.

— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil,1982, 574 p.

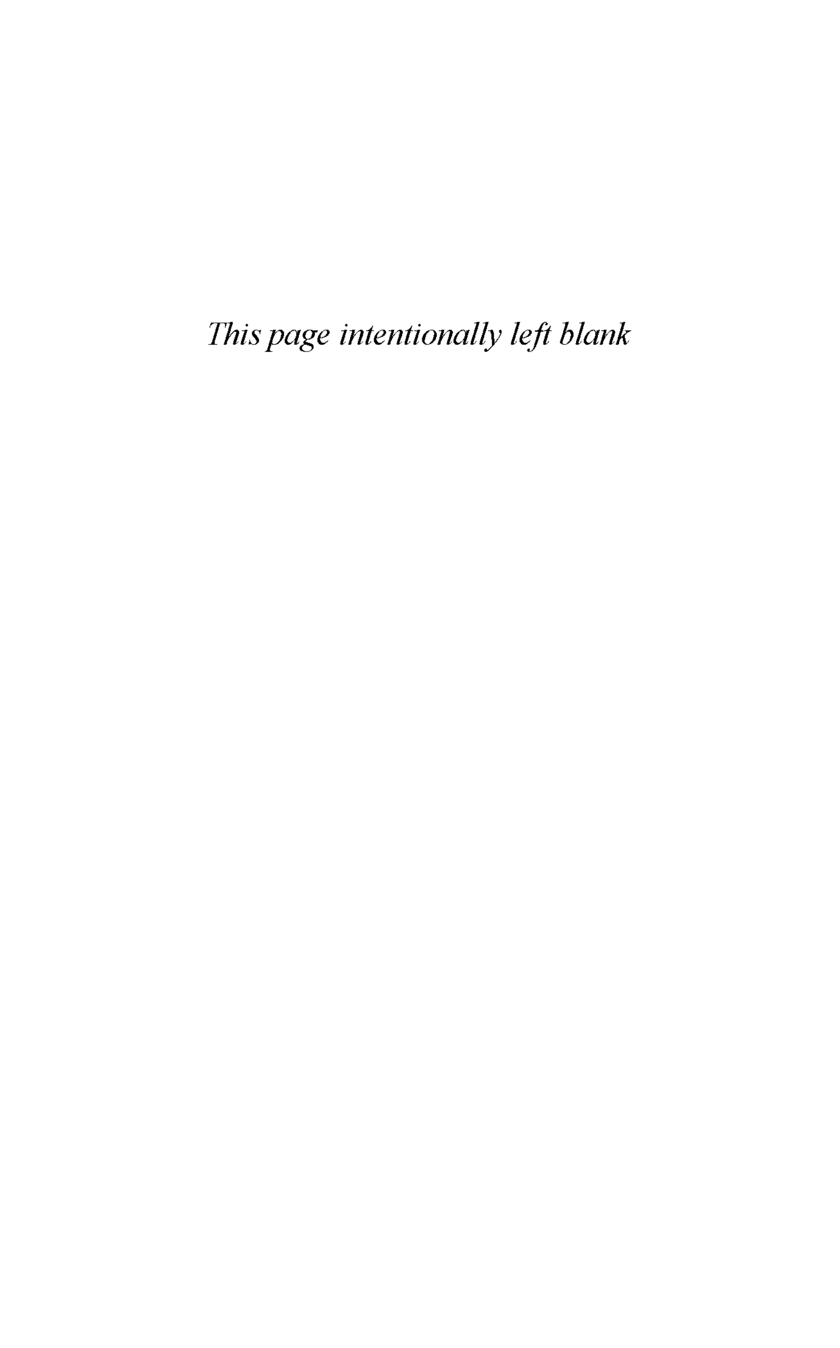
GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, 451 p.

LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, « Débats », 1988, 157 p.

Note

1. On trouvera une bibliographie détaillée dans la thèse de doctorat de Robert Harvey, *Poétique d'Anne Hébert : jeunesse et genèse*, Université de Montréal, 1995, p. 339-353, ainsi que dans les articles du *DOLQ* consacrés aux œuvres d'Anne Hébert parues entre 1942 et 1980. La présente bibliographie puise essentiellement à ces deux sources.

Pour connaître les études conçues dans une perspective méthodologique innovatrice, d'inspiration formaliste ou postmoderne, on lira en particulier l'ouvrage et les bibliographies de Janet M. Paterson.



This page intentionally left blank

Du même auteur

Privilèges de l'ombre, poèmes, Montréal, l'Hexagone, 1961.

Nouvelles (en collaboration avec Jacques Brault et André Major), Montréal, Cahiers de l'AGEUM, 1963.

Délit contre délit, poèmes, Montréal, Presses de l'AGEUM, 1965.

Adéodat I, roman, Montréal, Éditions du Jour, 1973.

Hugo : Amour / crime / révolution, essai sur *les Misérables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974. Réédité par les Éditions Nota Bene (Québec), 1999.

L'instance critique, essais, Montréal, Leméac, 1974.

La littérature et le reste, essai (en collaboration avec Gilles Marcotte), Montréal, Quinze, 1980.

L'évasion tragique, essai sur les romans d'André Langevin, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.

La visée critique, essais, Montréal, Boréal, 1988.

Les mains nus, le vent, poèmes, Laval, Trois, 1989.

Dans les chances de l'air, poèmes, Montréal, l'Hexagone, 1990.

Particulièrement la vie change, poèmes, Saint-Lambert, le Noroît, 1990.

La croix du Nord, novella, Montréal, XYZ éditeur, 1991.

L'esprit ailleurs, nouvelles, Montréal, XYZ éditeur, 1992.

Le singulier pluriel, essais, Montréal, l'Hexagone, 1992.

La vie aux trousses, roman, Montréal, XYZ éditeur, 1993.

La Grande Langue, éloge de l'anglais, essai-fiction, Montréal, XYZ éditeur, 1993.

Delà, poèmes, Montréal, l'Hexagone, 1994.

Tableau du poème. La poésie québécoise des années 80, essai, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

Fièvres blanches, novella, Montréal, XYZ éditeur, 1994.

Roman et énumération. De Flaubert à Perec, essai, Montréal, « Paragraphes », Études françaises, Université de Montréal, 1996.

Adèle intime, roman, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

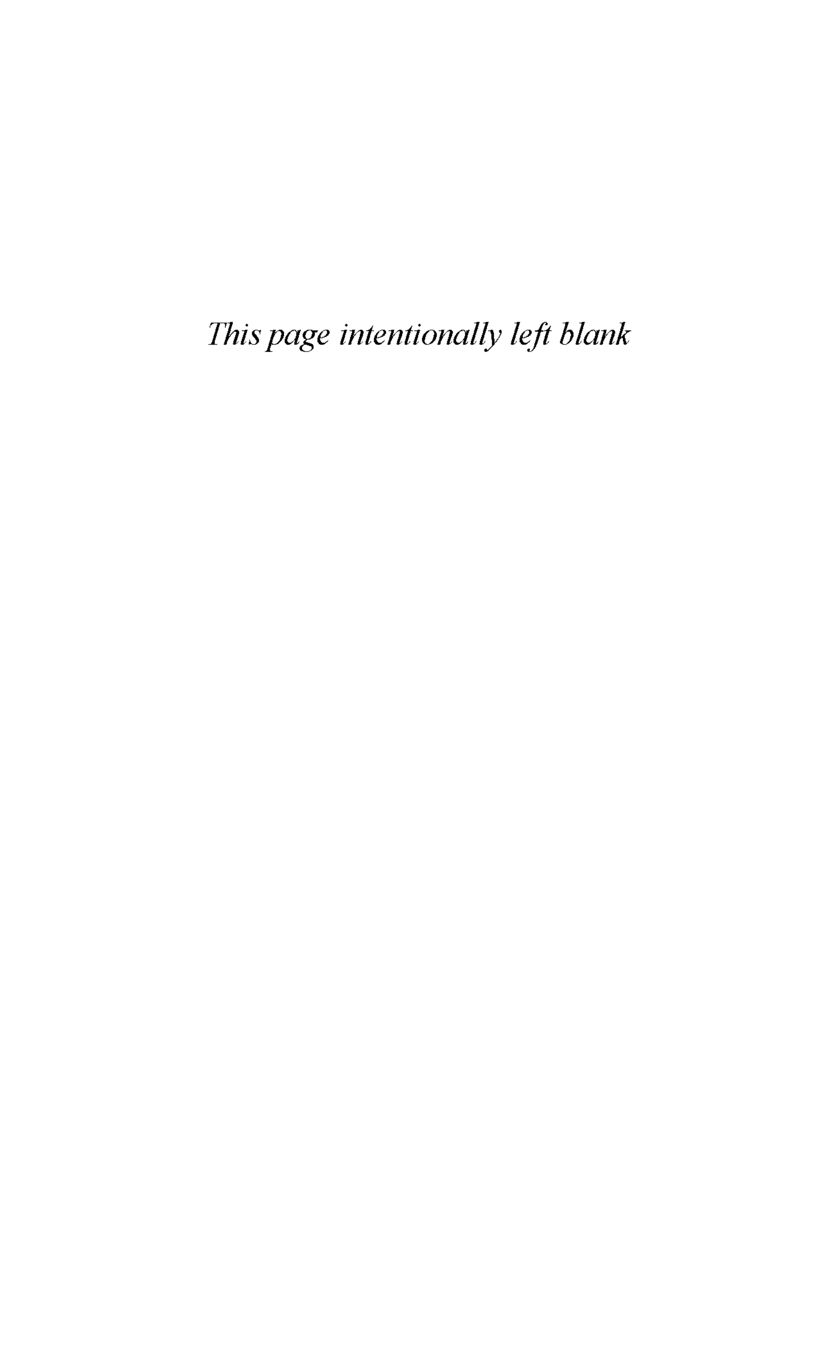
Les Épervières, roman, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

Le Maître Rêveur, roman, Montréal, XYZ éditeur, 1997.

Une étude de « Bonheur d'occasion » de Gabrielle Roy, essai, Montréal, Boréal, 1998.

L'inconcevable, poèmes, Laval, Trois, 1998.

Saint-Denys Garneau. Le poète en sursis, récit biographique, Montréal, XYZ éditeur, « Les grandes figures » 1999.


This page intentionally left blank



Le papier utilisé pour cette publication satisfait aux exigences minimales contenues
dans la norme American National Standard for Information Sciences –
Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1992.

